BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

PSYCHOLOGIE
DU PEINTRE

PAR

LUCIEN ARRÉAT

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1892

PSYCHOLOGIE

DU PEINTRE

AUTRES OUVRAGES DE M. L. ARRÉAT

A LA MÊME LIBRAIRIE :

Une Éducation intellectuelle (1877), 1 vol. in-18 . . . . 2 fr. 50

Journal d'un Philosophe, 1 vol. in-18, 1887 . . . . 3 fr. 50

La Morale dans le Drame, l'Épopée et le Roman, 1 vol. in-18. de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, 2e édition, 1889 . . . . 2 fr. 50

De l'Instruction publique (Mémoire couronné au concours Péreire, 1882), brochure . . . . 2 fr. »

Les Questions sociales contemporaines, (1886), par Ad. Coste, avec la collaboration, pour la partie relative à l'enseignement, de MM. Burdeau et Arréat, 1 vol. in-8. . . . . 10 fr. »

EN PRÉPARATION :

Traduction et Adaptation française des Éléments de physiologie de l'art, par Georges Hirth, de Munich, 1 vol. in-8, de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine.*

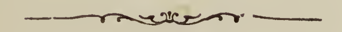
PSYCHOLOGIE

DU

PEINTRE

PAR

LUCIEN ARRÉAT



PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—

1892

PRÉFACE

Le titre de cet ouvrage en indique suffisamment l'objet. Mais je crois devoir dire en quelques mots la manière dont je l'ai conçu et traité.

Au point de vue d'une classification, les artistes, — musiciens, sculpteurs, peintres et poètes, peuvent être considérés comme une grande famille ; les arts du dessin formeraient un genre de cette famille, et la peinture une espèce, comportant des variétés. La marche la plus naturelle, pour arriver à déterminer le type de cette espèce, est d'aller de la diversité à l'unité, des peintres au peintre. On ne peut guère, d'ailleurs, connaître le peintre que par sa psychologie ; les recherches anatomiques et physiologiques ne sauraient encore être ici d'un bien utile secours. De là, le titre et le plan de cet ouvrage ; l'intelligence et le caractère y occupent la place la plus considérable.

Les questions de physiologie et d'hérédité ont fourni cependant la première partie du livre ; il n'est pas impossible de découvrir certaines relations entre le tempérament et les qualités de l'âme ou de l'esprit, et

l'hérédité psychologique demeure aussi observable comme telle. Dans la deuxième partie, on abordera l'étude de l'intelligence par celle de la vocation, — sentiments esthétiques, mémoire professionnelle, vision, l'évolution de l'art étant rattachée aux progrès de notre analyse visuelle; on achèvera cette étude dans la troisième partie, en examinant les caractères intellectuels généraux, les mémoires et aptitudes diverses, le milieu, l'œuvre et l'artiste. Puis viendra le caractère, — sentiments, passions et volonté; enfin, la pathologie, — infirmités de l'œil, génie et dégénérescence. Cette distribution m'a paru convenir le mieux à mon sujet. Un simple coup d'œil jeté sur la table des matières fera bien saisir, du reste, l'ordonnance des chapitres et la liaison des parties de ce travail.

On ne s'étonnera pas de trouver dans nos peintres des qualités qui appartiennent aussi aux artistes en général. Ils se ressemblent entre eux plus qu'ils ne ressemblent aux poètes ou aux musiciens; mais ils ressemblent à ces derniers plus qu'aux autres hommes. Cela même pourra sembler évident au premier abord. Il n'en est pas moins difficile de le prouver et d'en donner les raisons. Cet essai gagnerait beaucoup, sans doute, à être achevé par la description de quelques espèces sociales, telles que le musicien, l'avocat, le médecin, le géomètre. La comparaison que l'on ferait des unes avec les autres aiderait singulièrement à les concevoir d'une manière plus précise. On avancerait d'un pas dans la psychologie professionnelle, et même, si ce n'est trop dire, dans l'histoire naturelle des sociétés.

Ce modeste ouvrage ne vise pas si loin. Les psycho-

logues le liront, j'espère, avec indulgence et attention, au moins pour la nouveauté de l'entreprise. Les critiques d'art y auront aussi quelque profit; je leur ai emprunté beaucoup, à leur tour ils pourront me prendre quelque chose. Pour les artistes, car je serais très flatté de les avoir pour lecteurs, ils me sauront gré certainement de ne pas leur donner d'insipides conseils et de n'afficher point la prétention de leur expliquer, à grand renfort de rhétorique, ce qu'est le beau en soi, ou comment on crée des chefs-d'œuvre. Les questions traitées ici ne leur sont pas indifférentes; un peu plus de lumière ne nuit jamais, et il n'est pas d'étude générale qui n'enferme encore une utilité appréciable.

Quoi qu'il vaille, ce livre est sorti des faits, sans nulle idée préconçue. J'y ai pour collaborateurs les peintres eux-mêmes, dont la correspondance m'a fourni les plus curieux témoignages. On les retrouvera vivants et parlants à chaque page, tels qu'ils sont et se font connaître par leurs œuvres, sympathiques ou désagréables, médiocres ou supérieurs, mais toujours intéressants.

PSYCHOLOGIE DU PEINTRE

PREMIÈRE PARTIE

LE PHYSIQUE

CHAPITRE PREMIER

CARACTÈRES PHYSIQUES ET PHYSIOLOGIQUES

Nous n'aborderons pas la psychologie du peintre sans avoir examiné, si brièvement que ce soit, les caractères physiques et physiologiques par lesquels on le pourrait distinguer, ou qui semblent convenir du moins aux artistes en général. C'est une besogne ingrate, mais déjà intéressante.

Les données anatomiques font défaut. Nous ignorons forcément, pour les peintres d'autrefois, les moyennes qu'il nous serait le plus utile de connaître : la grosseur moyenne de la tête relativement au corps, le poids moyen du cerveau, etc. Impossible même d'obtenir, pour les artistes vivants, des données craniométriques en assez grand nombre et suffisamment précises.

Toutes n'auraient pas, il est vrai, une égale valeur. Pour la forme courte ou longue de la tête, par exemple, les types de formes brachycéphales et dolichocéphales se

trouvent tellement disséminés dans une aire quelconque, et des types opposés se rapportent si fréquemment à une aptitude semblable, que ce caractère est négligeable. Piderit (1), dont l'opinion sur ce point est excessive, doute même que l'on arrive jamais à trouver dans les formes solides des os du crâne et de la face, et en général de l'extérieur du corps, des indices sûrs des facultés de l'esprit. Selon lui, pourtant, la largeur du crâne aurait le plus d'importance, tandis que la longueur et la hauteur seraient à peu près indifférentes.

Si nous étudions les portraits, qui restent notre meilleure source d'information, nous pourrons, faute de mieux, distribuer les peintres en deux groupes, selon que le front est carré ou arrondi. Un front largement développé semble d'ailleurs une exception dans l'un ou dans l'autre de ces groupes.

On a signalé un type du peintre à priori, à front arrondi, dont les exemplaires frappants seraient Rembrandt, Rubens, van Dyck. Plusieurs y touchent, et parmi eux Raphaël : front noble, plutôt que puissant ; André del Sarte : front assez étroit, lèvres fortes. Le Guerchin y appartient sans conteste : son portrait dénonce un peintre, non pas robuste, mais facile, et par quelques signes homme de plaisir, en quoi il ressemblerait à van Dyck. Le front arrondi se retrouve chez Poussin et Philippe de Champagne, mais plus développé ; l'expression aussi est différente : la tête de Poussin serait presque celle d'un calculateur. Le front est plutôt élevé chez Quentin La Tour : tête fine, sans beaucoup de profondeur ; chez David, dont le front est décidément étroit. Celui d'Hippolyte Flandrin est arrondi, sans largeur ; celui de Fromentin, arrondi et élevé.

(1) *La Mimique et la Physiognomonie* (Paris, Félix Alcan, 1888).

Puis viennent les têtes plus ou moins franchement carrées — nous prenons les noms à dessein un peu partout — avec le Tintoret : front carré, peu large ; avec Chardin : tête forte, regard droit, solidité ; avec Fragonard : front régulier, large, carré, plissé, nature moins vigoureuse que fine et sensée ; avec Mme Vigée-Lebrun : front large pour une femme, lèvres fines, expression d'ingénuité charmante ; avec Ingres : les rides fortes, la lèvre supérieure grande, le menton solide, le regard entrant, attestent son énergie, sa ténacité ; avec Delacroix : front peu développé, un bilieux, nerveux par pauvreté de sang (peau transparente), à quelques égards un type de délirant ; avec Courbet, Regnault, Baudry, etc.

On a parlé beaucoup d'un autre caractère, facile à reconnaître, nous voulons dire la saillie sus-orbitaire, correspondant au sinus frontal de chaque côté de la ligne médiane. Elle ne traduit en rien à l'extérieur, remarquons-le tout de suite, la forme du cerveau ; elle ne provient pas du jeu des muscles moteurs de l'œil, et les saillies ne paraissent pas non plus influer sur l'action du sourcilier, qui s'attache entre elles. On la trouve développée, Darwin (1) en a fait la remarque, chez les animaux carnassiers et chasseurs : sous cette voûte, les paupières se plissent et les yeux semblent mieux à l'abri de la lumière supérieure et aveuglante, qui gênerait le regard explorateur. La plupart des grands observateurs possèdent de fortes saillies sus-orbitaires. Elles sont prononcées encore chez beaucoup de peintres : Ingres, Delacroix, Decamps, Regnault, pour ne nommer que ceux-là. Ce trait même, d'ailleurs, n'est pas constant. Les saillies sont faibles chez Joseph Vernet et Hippolyte Flandrin, presque nulles chez Fragonard, etc.

(1) *Descendance de l'homme.*

Dans le bas-relief en bronze de Chapu, placé sur un rocher de la forêt de Fontainebleau, à Barbizon, figurent ces deux illustres amis, Théodore Rousseau et Jean-François Millet. Les seuls caractères de la face ne les feraient pas voisins comme leur génie. Le front de Rousseau est arrondi, celui de Millet plutôt carré ; la saillie sus-orbitaire s'accuse assez bien dans le premier, mais les yeux du second brillent sous des voûtes sourcilières franchement proéminentes (1). La tête de Rousseau, comme Chapu l'a comprise, rappelle le type socratique, avec quelque chose de moins vaste ; celle de Millet fait songer à un poète.

Si nous considérons maintenant les traits physiognomoniques, c'est-à-dire ceux qui résultent du jeu des muscles (2), ou qui sont, comme le dit Piderit, une expression mimique devenue habituelle, nous les trouverons encore diversement répartis dans les portraits. Voyons, par exemple, les rides du front, qui ont des rapports avec les qualités intellectuelles. Les rides verticales se rencontrent assez souvent, d'après Piderit, chez d'actifs penseurs; les rides horizontales et les sourcils relevés chez des curieux, ou chez des hommes qui ont coutume de fixer longuement l'activité de leur esprit sur certains objets. Les rides verticales sont encore signe de facile mauvaise humeur, d'yeux sensibles ou myopes, etc. Les rides horizontales sont très marquées chez les aliénés qui souffrent d'une idée fixe ; jointes au regard paresseux et aux paupières baissées, elles annoncent l'étroitesse de l'esprit.

Les portraits de peintres nous laissent voir ordinaire-

(1) Les caractères frontaux ne concernent pas du reste la *vision*, puisque les centres visuels corticaux résideraient dans les circonvolutions occipitales.

(2) Les muscles, mis souvent en jeu, se développent plus vigoureusement, deviennent plus facilement excitables, et restent, même à l'état de repos, dans un certain état de tension.

ment les rides verticales bien accusées ; elles se croisent, dans quelques-uns, avec les rides horizontales. Ces dernières apparaissent surtout dans les portraits âgés, comme est celui du Tintoret (1); mais celui d'André del Sarte offre aussi une haute ride horizontale, qui en achève l'expression de rêverie profonde et de sensualité ardente. Les plis verticaux se marquent beaucoup plus vite : un seul pli fortement creusé chez Rembrandt, où viennent se fondre les deux sillons moins extraordinaires qu'on voit dans d'autres portraits de lui ; deux fortes rides chez Ingres, une ou deux chez Ary Scheffer ; deux plis chez Théodore Rousseau, etc. Une photographie de Decamps, âgé, aigri, montre des rides horizontales et verticales ; celle de Fromentin a deux plis frontaux, avec des rides horizontales.

Sur le vivant, on observera toutes ces marques diversement groupées. Elles ont d'abord, pensons-nous, une valeur individuelle, et quand on aurait eu la patience de relever exactement, dans un grand nombre de peintres, la physiognomonie des yeux et du front, celle de la bouche, celle du nez, on n'obtiendrait pas pour cela les signes d'un genre ou d'une espèce. Ces réserves faites, il demeure vrai cependant que le peintre est souvent reconnaissable parmi d'autres hommes, magistrats, bureaucrates, commerçants. Il y a un air peintre, un air artiste. L'air peintre se dégage de toute la personne : le regard, la physionomie, la coupe de la barbe et des cheveux, l'attitude enfin, concourent à le produire ; il vient aussi des habitudes professionnelles, et le tout ne se peut guère définir avec des mots. Mais cette harmonie vivante, indéfinissable, des caractères variés qui forment le type, a bien sa valeur, sa signification. L'artiste a fait la livrée de son métier, parce qu'il est né artiste.

(1) On peut consulter les portraits du Louvre et de l'École des beaux-arts.

Pour la stature, on le sait, une taille exceptionnelle n'apparaît pas nécessairement dans une famille avec un autre don exceptionnel quelconque, et l'on peut prévoir que des mesures individuelles nombreuses fourniraient, pour la taille moyenne du peintre dans une population, le chiffre assigné à la moyenne de cette population (1). Cette moyenne varie un peu, d'ailleurs, selon les pays, et nous avons affaire ici à un caractère ethnique.

Il en faut dire autant pour la couleur des cheveux, pour celle des yeux, dont la coloration claire ou foncée, nous le verrons dans la suite, ne paraît avoir aucune valeur psychologique.

La vue du peintre est-elle normale? Son ouïe est-elle fine, moyenne ou obtuse? Son oreille, sa voix, justes ou non ? Son odorat est-il fin, son goût délicat? Ces qualités peuvent sembler étrangères au don spécial de peindre ; elles révèlent du moins, chez qui les possède, une machine nerveuse délicate. L'association commune des aptitudes dépend, en partie, de la richesse des perceptions : ce sujet méritera une étude particulière. Nous trouverons des peintres myopes — Quentin La Tour, par exemple — bons « visuels » malgré cette infirmité. Nous verrons les peintres joueurs de luth, guitaristes et chanteurs. On leur reconnaît aussi un toucher fin, un goût délicat, un odorat subtil, émoussé chez quelques-uns, il est vrai, par l'usage immodéré du tabac. Ils sont des privilégiés, en un mot, quant aux perceptions.

Ce privilège appartient d'ordinaire au tempérament nerveux ; tempérament qui est celui des peintres comme des poètes et des musiciens, et les marques de ces signes fugitifs, de cet air artiste, qui frappent parfois l'obser-

(1). Voy. F. Galton, *Natural Inheritance,* Londres, Macmillan, 1889.

vateur le plus vulgaire. Chez presque tous, la mobilité du regard, des traits, des gestes, l'allure qui est de l'ouvrier ou du soldat, trahissent des sens aiguisés, des nerfs vibrants, des muscles actifs. Le peintre peut d'ailleurs être sanguin, lymphatique, bilieux ; mais l'excitabilité nerveuse, la réaction facile des nerfs par excès de charge ou par épuisement, donne le plus souvent la marque définitive à sa constitution physiologique (1). Lettres et biographies témoignent sur ce point à chaque page. On en jugera, à mesure que nous les dépouillerons.

Nous verrons Sandro Botticelli fanatique, Mantegna irritable, Léonard inconstant, Michel-Ange tout bile et nerfs, Herrera violent, le doux Murillo lui-même prompt à s'irriter, Goya fantasque, Gainsborough d'un caractère habituellement enjoué, mais sujet à une grande inégalité d'humeur, Turner bizarre, déséquilibré, Watteau de faible constitution, poitrinaire, triste : « il n'avait, nous dit Caylus (2), d'autre ennemi que lui-même et une certaine instabilité qui le dominait ; il n'était pas sitôt établi dans un logement qu'il le prenait en déplaisance » ; Chardin sensible et susceptible, malgré l'apparence : « sous son enveloppe courte et massive, écrivent les de Goncourt (3), sous son gros air matériel, Chardin cachait une grande sensibilité, une délicate susceptibilité, un tempérament tendre et trop facile à se laisser toucher par l'injure, les mauvais procédés, l'injustice » ; La Tour irritable et fantasque, Greuze nerveux, irritable, Fragonard nerveux dans son laisser-aller (son écriture anguleuse an-

(1) C'est le tempérament, en somme, caractérisé, selon Cabanis, par une prédominance du système nerveux ou sensitif sur le système musculaire ou moteur, qu'accompagnent des déterminations profondes et persistantes, des élans durables, un enthousiasme habituel et des volontés passionnées. L'indication du tempérament reste grossière, bien entendu, et ne frappe que dans les *gros* cas.

(2) Cité par les de Goncourt, *l'Art au XVIIIe siècle.*

(3) Id., *ibid.*

nonce de la fermeté (1), Prudhon très sensible, très féminin.

Parmi les modernes, Ingres se fait voir irritable et emporté. Il écrivait de Rome, en 1839, à H. Flandrin : « La fièvre ronge ma femme, et moi, mes nerfs me tuent plus que jamais (2). » Géricault est exalté et violent, Léopold Robert mélancolique, Ary Scheffer inquiet. Delacroix a la fièvre toute sa vie. Déjà, en 1822, il parlait de son humeur, « variable comme un baromètre ». « Je suis, écrit-il à son ami Pierret en décembre 1840, sous l'empire d'un sentiment nerveux qui me rend comme une personne hystérique. Ma solitude et mon esprit toujours en l'air, et peut-être, je crois, une crise particulière de mon tempérament, me font vouloir et ne pas vouloir, et me faire des monstres des choses les plus simples (3). » Paul Huet, un fruit tardif, né vingt ans après ses frères et sœurs, a été mal pondéré. Théodore Rousseau, nous dit Philippe Burty (4), avait les mains d'une forme exquise, « mobiles et élégantes à l'excès » ; après sa mort, son médecin le déclare d'une constitution forte, d'un tempérament nervoso-sanguin, avec prédominance nerveuse (5). « Millet, écrit Sensier (6), ce robuste produit des dures contrées maritimes, était une sensitive, cachée sous la figure d'un placide penseur. » L. Gonse (7) rappelle la main de Fromentin, « fine, nerveuse, pleine de vie et d'esprit dans le mouvement » ; il le dit « nerveux et impressionnable comme une femme, véritable sensitive frissonnant au moindre souffle ». Chez Paul Baudry, « grande sensibilité d'œil, de nerfs, d'esprit et de

(1) Crépieux-Jamin, *l'Ecriture et le Caractère*, p. 85.
(2) H. Flandrin, *Lettres et Pensées* recueillies par H. Delaborde.
(3) *Lettres de Eugène Delacroix*, recueillies et publiées par Ph. Burty.
(4) *Gazette des Beaux-Arts*, XXIV, 1868.
(5) Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau.*
(6) Sensier, *la Vie et l'œuvre de J.-F. Millet.*
(7) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XVII, 1878.

cœur », écrit Lafenestre (1). « Il tortillait sa moustache naissante, nous dit Ephrussi (2), de ce geste qui lui fut toujours si familier. »

Les mieux équilibrés, les calmes, Raphaël, Titien, Poussin, Rubens, Velasquez, ont la flamme du génie, la fougue, l'exaltation dans le travail, les passions vives, l'âme tendre et délicate. Le peintre est toujours, par quelque côté, un vibrant, un « émotif ». Il nous faudra même porter bien des noms au chapitre des nerveux qui furent de véritables malades.

Les nerveux, pour peu surtout qu'ils soient lymphatiques ou sanguins, sont toujours près d'être des sensuels. Aussi le groupe des artistes sensuels est-il assez bien fourni. Prenons d'abord la sensualité à expression nutritive : raffinements de la table, usage des boissons excitantes et des narcotiques. Il se trouve peu de gros mangeurs, semble-t-il, parmi les peintres ; la délicatesse du goût n'exige point la quantité des victuailles. En revanche, on les voit gourmets et bons buveurs ; on n'est guère l'un sans l'autre.

Le mauvais renom d'ivrogne a pesé sur quelques-uns, Frans Floris, Frans Hals, Jan Steen, Adriaen Brouwer. Que Frans Floris et Frans Hals aient aimé la bonne chère et cultivé la dive bouteille, cela est probable. Un jour, Floris aurait tenu tête à six fameux buveurs, venus de Bruxelles tout exprès afin d'éprouver sa réputation de « grand gousier anversois », qui les rendait jaloux (3). Jan Steen, qui fut gendre du sage van Goyen, resta brasseur, quoique peintre ; ce qui n'autorise guère à le présenter comme un héros de tavernes. Peut-être Brouwer

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXXIII, 1886.
(2) Ephrussi, *Paul Baudry, sa vie et son œuvre*.
(3) Carel van Mander, *le Livre des peintres*, trad. Hymans.

lui-même ne fut-il que fort buveur, accident commun en pays flamand ou hollandais. L'honnête peintre biographe Carel van Mander regrette que « le fait de bien boire y soit vanté à l'égal d'un mérite », et il laisse entendre que la jeunesse de son temps faisait un peu de sobriété vice et d'intempérance vertu. Ne disons pas trop facilement ivrognerie, qui est un gros mot. Affirmons avec cela que dans les repas des *gildes* on mangeait et buvait solidement, comme on le faisait du reste, à Florence même, aux fameux soupers du Chaudron et de la Truelle.

A Rome, les jeunes peintres français menaient une vie dissipée et paresseuse, quand Poussin y arriva ; Van Dyck y trouva aussi les artistes flamands adonnés à l'inaction et à l'intempérance : vices ou défauts de nature, encouragés par la camaraderie.

Reynolds était gourmet. « L'énorme Johnson », rapporte Louis Desrosiers (1), qui n'aimait que le thé et le cidre, mettait une certaine âpreté à lui reprocher son goût pour le vin, qui jamais d'ailleurs n'a franchi les bornes du savoir-vivre et de la raison. »

On réhabilite aujourd'hui l'infortuné Lantara, que nos dictionnaires accusaient d'ivrognerie. Le peintre qui est malheureux est aisément soupçonné d'avoir des vices. Le plus sage, par état, a des fantaisies qui passent pour des défauts aux yeux des hommes pratiques, et, comme aux riches, on lui prête davantage. Nulle excuse, cependant, pour George Morland, un des meilleurs peintres anglais, qu'on nous dit paresseux, extravagant, ivrogne.

Le pauvre Tassaert (2), connu dans ses dernières années à la barrière du Maine sous le nom de « père Octave », était, lui, un anormal. Nous le retrouverons. Il étale naïvement sa gourmandise dans une lettre où il remercie Bruyas d'un

(1) *Gazette des Beaux-Arts,* XXI, 1866.
(2) Bernard Prost, *ibid.*, 2e série, XXIII, 1886.

envoi de fruits glacés : « Tout cela caresse, lui écrit-il, anime et emporte au septième ciel. Jamais saint Antoine n'eut de pareilles visions, autrement il y eût porté la main. »

D'autres y auraient mis quelque honte, et n'auraient pas si bien dit. Nos peintres, du moins, s'avouent volontiers buveurs de café, fumeurs de pipe, de cigares ou de cigarettes. Gérard passe sa vie sur un canapé. « Quand il quittait le monde pour revenir chez lui, il était heureux comme un enfant, et son empressement était si grand pour rentrer dans son fauteuil et prendre son cigare, qu'il commençait, à la première marche, à défaire ses premiers boutons !... (1) » Delacroix écrit à Pierret, le 20 avril 1843, de sa maison de Saint-Leu Taverny : « Il n'y a que le cigare, quand il est bon, qui me fasse un peu oublier le tort que j'ai de me laisser aller à la paresse... Le cigare est décidément un instrument de relâchement et de corruption. Tant que je le tiens, et je le fais durer le plus longtemps que je peux, je tourne et retourne dans les allées, sans avoir même besoin de penser pour m'occuper. Quand il est fini, l'illusion cesse et je me fais des reproches. » David, Théodore Rousseau, Courbet, et combien d'autres, fumaient la pipe. Baudry, le soir, à la lucarne de sa chambre, fume sept ou huit cigarettes de suite, « en regardant toujours le ciel » ; dans ses lettres, plus tard, il parle du cigare. Regnault dénomme avec complaisance les pipes de son « harem », Aglaé, Catherine, Fatma, Gertrude (2). Un architecte de nos amis, qui se faisait gloire d'être *énorme*, nommait sa plus grande Goliath.

Makart buvait, fumait en bon Viennois. « Il était, lisons-nous dans la *Société de Vienne* (3), l'hôte le plus assidu

(1) Gérard, *Correspondance*, recueillie par A. Viollet-le-Duc.
(2) *Correspondance de Henri Regnault*, publiée par Arthur Duparc.
(3) Ouvrage publié sous le pseudonyme de comte Paul Vasili (Mme Adam ?)

des soupers du restaurant Gause... Il vidait de nombreux *Krügel* de *Pilnersbier*, fumait presque autant de pipes, et riait à se tordre des farces d'atelier... Vers minuit ou une heure du matin, il s'en allait au café Kremser, tout proche du restaurant Gause, retrouvait d'autres camarades et faisait un brin de cour à la demoiselle du comptoir. Comme sa taille était petite et le comptoir un peu haut, il se dressait sur la pointe des pieds pour être plus à la hauteur de cette jolie personne. »

Rien à dire de la sensualité à expression sexuelle. Il est des confidences qu'on ne fait guère, ou que celui à qui on les a faites ne divulgue point. Puis, c'est trop affaire de nuances, et tout au plus serions-nous admis à supposer que le peintre, parce qu'il est un être nerveux, surexcité, rêveur, imaginatif, est facilement un voluptueux. Ne traduisez pas « un débauché » ; le défaut de choix serait le pire écueil du voluptueux. Nous verrons d'ailleurs assez d'exemples de peintres que l'amour de l'art a rendus sobres, et leur honnêteté naturelle bons maris, pour négliger à présent les rares dissolus, dont quelques-uns ont pu être des malades.

Reste une autre expression de la sensualité, passive ou neutre, se révélant par certaines manières d'être, — paresse du corps, nonchalance, délicatesse douillette, ou négligence, au contraire, des soins corporels, assez communes chez les peintres. Mais on ne peut bien saisir ces traits que dans ceux que l'on fréquente, et il serait fort désobligeant de les nommer. Nous en pourrions citer un comme type du sensuel complet : buveur inconscient, offrant déjà le tremblement alcoolique ; voluptueux passif, qui ne choisit pas ; débraillé, malpropre à ce point qu'on hésitait à lui donner le ruban de la Légion d'honneur, pour ne le pas mettre sur un parement crasseux.

La négligence de la personne, hâtons-nous de le dire,

n'est pas toujours signe de sensualité, et nous y verrons plus tard une défaillance du caractère. En tous cas, le groupe des actifs s'oppose bien franchement à celui des sensuels passifs, et il comprend les meilleurs, les nerveux qui sont des forts. Le goût des exercices violents est un signe de la vigueur native. Beaucoup de peintres italiens furent cavaliers et duellistes : Léonard connaissait les chevaux, l'escrime et la danse. Rude et turbulente on nous dépeint la vie de la jeunesse florentine, au XVIe siècle. Albert Dürer était habile aux exercices du corps. Chaque jour, après le travail, Rubens courait par la campagne, à cheval, une heure ou deux. Le désir de voir du pays pousse Pedro de Moya à se mettre en route avec une compagnie que le roi d'Espagne envoyait aux Pays-Bas. De Goya, on cite des actes téméraires : un jour, il fit le tour du tombeau de Cecilia Metella en s'appuyant à peine sur l'étroite saillie de la corniche.

Les Vernet, Géricault, Decamps, ont pratiqué le cheval. Regnault avait la hardiesse du corps. Il faillit se tuer, à Rome, en montant une bête indocile. A Madrid, il fréquentait les gitanos; il écrit à son frère, en janvier 1869 : « Je les ai épatés l'autre jour en marchant sur les mains et en sautant deux chaises à pieds joints et cinq chaises avec élan. Ils disent qu'ils n'ont jamais vu cela, et depuis ce jour-là ils m'estiment encore plus : j'ai enfin trouvé des gens qui me comprennent. »

« Ce matin, écrivait Marie Bashkirtseff dans son *Journal* (1), nous avons été chez Carolus Duran. Quel être étonnant et charmant! On en rit un peu parce qu'il fait de tout... Qu'est-ce que ça fait? Il tire très bien, il monte à cheval, il danse, il joue du piano, de l'orgue et de la guitare; il chante. On dit qu'il danse mal, mais pour le

(1) Du jeudi 25 mai 1882.

reste il le fait avec une grâce infinie... Il est exagéré, c'est évident ; mais je suis toujours charmée, lorsqu'on se taille une personnalité intéressante qui vous fait penser à des temps romanesques disparus... — Et puis, c'est un être aimable avec toutes les femmes, à ce qu'on dit. »

A défaut de cette virtuosité des muscles, on remarque au moins, dans les peintres qui sont des hommes complets, l'ardeur au travail, l'énergie patiente, souvent le goût des voyages. Mais ce ne sont plus là des qualités simples, qu'on puisse donner pour l'expression immédiate, en quelque sorte purement physique, du tempérament, et l'occasion d'en parler viendra plus loin.

Les caractères généraux que nous venons d'examiner restent mal connus, en somme ; leur distribution est de plus extrêmement inégale, et il n'est pas facile de saisir les relations qu'ils offrent entre eux ou avec d'autres caractères spéciaux.

La forme de la tête, la couleur des yeux, la taille, sont des marques ethniques infiniment variables, sans nulle valeur pour la détermination d'un type professionnel. Seule, la forme carrée ou arrondie du front servirait peut-être à composer des sous-types ; encore faudrait-il y pouvoir rattacher une série de caractères qui donneraient quelque réalité à cette conception.

La largeur du front et le volume du cerveau, supposés un peu au-dessus de la moyenne, nous offriraient plutôt ce qu'on appelle un caractère généralement constant, et les peintres pris ensemble seraient ainsi des intelligents : la saillie sus-orbitaire bien accusée confirmerait ce résultat, avec l'examen de quelques traits physiognomoniques, et en particulier des rides frontales.

Pour le tempérament, toutes les combinaisons se rencontrent. La sensualité appartient aux unes, et l'activité

physique aux autres. Mais elles laissent à peu près toujours paraître l'accent nerveux, auquel il est légitime d'attribuer la délicatesse des perceptions. L'humeur, enfin, pour achever cette esquisse, quelquefois sombre, plus souvent gaie, est généralement mobile, en raison de cette acuité des sens et du facile ébranlement des nerfs qui l'accompagne.

Les faits ne nous manqueront point pour vérifier ou compléter ces données un peu vagues, quand nous entrerons dans les détails de la vocation et du caractère. Une question importante s'offre auparavant, celle de l'hérédité.

CHAPITRE II

L'HÉRÉDITÉ

On n'avance guère, à notre avis, à se demander d'une manière générale si le génie s'hérite. Il ne faudrait pas considérer une aptitude en bloc, mais les qualités élémentaires dont elle est faite. Pour le peintre, nous verrons que les plus essentielles sont la curiosité, ou la direction spontanée de l'attention, la mémoire motrice, la mémoire visuelle des formes et des couleurs, et enfin la mémoire émotionnelle, ou la prédominance du sentiment sur le raisonnement. Dans quelle mesure l'hérédité les transmet et prépare ainsi la vocation, tel est donc notre sujet : il ne touche que par un côté à un problème bien vaste, dont nous n'avons pas à faire le tour.

Une laborieuse enquête nous a fourni des résultats peut-être assez neufs. Mettons-les en relief par le moyen d'une classification fort simple, qui donnera une base à la critique.

La continuation professionnelle dans les familles d'artistes est un fait grossier qu'on a toujours invoqué. Mais la continuation sans le talent ne prouve rien, ou presque rien, en faveur de l'hérédité psychologique. Dans les nombreuses familles d'artistes relevées en Italie, aux Pays-Bas ou en France, quelques sujets ont été si médiocres, qu'ils décèlent moins la qualité de la race que l'influence du milieu ; ils ont hérité le métier, non le génie. Songez

que l'on peut citer, en Flandre seulement, au moins seize dynasties notables, comptant jusqu'à cinq générations de peintres, et souvent plusieurs à chaque génération !

Les fils sans talent original une fois écartés, restent les héritiers vraiment doués, ceux que leurs ouvrages font les égaux de leurs pères, et très souvent leurs supérieurs. Nous formerons avec eux, en leur adjoignant les fils de sculpteurs et d'architectes, un premier groupe déjà considérable, où figurent beaucoup de noms illustres.

En Italie, Cosimo Rosselli, le plus digne élève de Benozzo Gozzoli : « il sortait d'une de ces familles où le métier d'artiste se transmettait de père en fils ; depuis un siècle, tous ses ascendants avaient été peintres ou sculpteurs ; son père était architecte, son frère miniaturiste (1) » ; Filippino Lippi, fils de fra Filippo ; les deux frères Bellini ; le Pontormo ; F. Barocci (le Baroche) ; Raphaël : son père, Giovanni Santi, fut un de ces vaillants maîtres provinciaux du xv[e] siècle, instruits et curieux, qui savaient tout faire (2) ; Mazzuoli de Parme (le Parmesan) ; Jacopo Bassano ; Paolo Caliari (le Véronèse) ; Antonio Canale, etc. (3).

En Allemagne, Hans Holbein, fils de Holbein le Vieux ; au xviii[e] siècle, Raphaël Mengs, et dans le nôtre Peter Cornelius, Kaulbach (4). Dans les Bays-Bas, François Pourbus, fils de Pierre Pourbus, David Téniers II, Breughel II, les deux frères Both, Adam van Noort, Frans Floris, Ge-

(1) Lafenestre, *la Peinture italienne*.

(2) Voy. E. Müntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*.

(3) Autres noms : Taddeo Gaddi ; Giottino ; Fr. Peselli, petit-fils de Pesello par sa mère, mariée elle-même à un Stefano, peintre ; Bart. Genga ; Ghirlandajo (Ridolfo), fils de Domenico, et neveu de David ; Cammillo ; Timoteo Viti : sa mère était fille d'un peintre ferrarais ; Cangiagi ; deux des fils du Bassan ; Carletto, fils du Véronèse, mort à vingt-six ans ; la fille du Tintoret, morte jeune aussi ; Lavinia Fontana, fille d'un peintre bolonais qui fut le maître des Carrache, etc. — Voy. *Vasari*, édit. ital. de Milanesi, pour les généalogies des maîtres anciens.

(4) Angelica Kauffmann naquit dans les Grisons, d'un peintre suisse.

rard Ter Borch (Terburg), Gabriel Metzu, Paulus Potter, Th. de Keyser, Albert Cuyp, Nicolas Berchem, W. van de Velde le Jeune, Gerard Dow, les Wouwermanns, un van der Neer, etc. (1).

En Espagne, Eugenio Caxes, fils de Patricio Caxes, etc. (2). En Angleterre, Edw. Landseer, George Morland, Bonington : son grand-père était gouverneur d'une prison de comté ; son père, ayant perdu cette charge par l'irrégularité de son service, se fit peintre de portraits et grava même en manière noire.

En France, Jannet, Fréminet, Simon Vouet, Sébastien Bourdon, Pierre Puget et François Puget, son fils ; Jacques Courtois, dit le Bourguignon ; Antoine et Nicolas-Noël Coypel, fils de Noël Coypel et petits-fils, par leur mère, du peintre Hérault ; Michel Corneille : son père est élève et gendre de Simon Vouet ; Jean Jouvenet, dont l'aïeul fut le premier maître de Poussin ; Jean Restout, Fr. de Troy, Bon Boullongne, Hyacinthe Rigaud, J.-B. et Carle Vanloo, fils, petits-fils et arrière-petits-fils de peintres ; les trois Vernet : le premier de la dynastie, Joseph, fils d'Antoine Vernet, lui-même peintre d'attributs à Avignon ; Mme Vigée-Lebrun, fille de Louis Vigée ; Ingres : son père, né d'un maître tailleur, était peintre, sculpteur, et au besoin architecte, assez bon

(1) Autres noms : Lucas de Leyde ; Corn. Cornelisz Kunst, fils de Cornelisz Engelbrechsten, dont le père était graveur ; Josse Van Cleef, dit le Fou ; les deux frères Kock, Corn. Molenaer (Neel le Louche), les deux frères Mostart, Henri Goltzius : déjà son arrière-grand-père, Hubert Goltzius, était sculpteur ; l'un au moins des Coxcie, des Quellin, des Coninxloo ; le troisième Key, le deuxième Claes, le troisième Ryckaert, le deuxième Franchoys, Lucas de Heere : son père est statuaire, et sa mère habile enlumineuse ; H. Cornelissen Vroom, Vernspronck, J. de Bray, fils de Salomon de Bray ; Jean Weenix, fils de Jean-Baptiste ; d'Honderkoeter ; Gérard de Lairesse, fils du peintre liégeois Renier de Lairesse ; plusieurs filles de peintres, filles de Ter Borch, de Godefroy Schalken, de Van Huysum, d'Otto Venius, de Mattheus Withoos.

(2) Arias Fernandez laissa une fille bien douée pour la peinture. Voy. Céan Bermudez, *Diccionario historico de los mas illustres professores de las bellas-artes en Espana*, Madrid, 1800.

musicien : « Mon père, écrit Ingres, dessinait parfaitement, et son malheur fut de ne pouvoir venir étudier à Paris sous un bon maître »; Ary et Henry Scheffer; Tassaert, d'une famille de peintres; Isabey (Eugène), Léon Cogniet, les trois frères Flandrin, Daubigny, Rosa Bonheur, etc. (1).

Il semblerait à première vue, d'après nos listes, que la distribution des peintres d'emblée et des peintres héritiers ait été assez inégale suivant la période de temps et le milieu social. La France moderne nous fournit moins de peintres fils de peintres que l'ancienne France; les Pays-Bas en donnent plus que l'Italie, et l'Espagne même n'apporte à ce premier groupe aucun de ses noms illustres. Il serait oiseux de disputer sur cette inégalité, qu'une connaissance plus complète des origines ferait disparaître ou diminuerait beaucoup. Le mieux est de prendre les faits en gros et pour ce qu'ils valent.

Nul doute que les enfants élevés dans l'atelier paternel n'en subissent l'influence éducative. Elle ne suffirait pas à les douer; mais leur curiosité en reçoit un aliment, elle leur rend plus faciles les premiers efforts de l'attention volontaire, sans laquelle l'artiste ne réussirait jamais à discipliner la mémoire visuelle et la mémoire motrice dont nous l'avons supposé pourvu d'abord. Ces réserves faites, et si l'on admet les cas de filiation comme probants, force est d'admetre aussi la mémoire organique héréditaire, c'est-à-dire la transmission, par l'hérédité, de connexions nerveuses spéciales créées par l'habitude. La psychologie des idiots en offre des exemples curieux. On a remarqué

(1) Autres noms : Jacques Stella, d'une famille de peintres lyonnais; Jacques Blanchard, petit-fils, par sa mère, de Nicolas Bollery, peintre du roi ; Laurent de la Hire ; Claude Hallé et Noël Hallé, son fils ; Louis Dorigny, fils de Michel Dorigny, et petit-fils, par sa mère, de Simon Vouet ; J.-Baptiste Blain, Nic. Bertin, Rivalz, P. Subleyras ; parmi les femmes, Madeleine et Geneviève de Boullongne, filles de Louis de Boullongne, et sœurs de Bon ; Elisabeth-Sophie Chéron (son frère, Louis Chéron) ; filles et nièces de Stella, de Jouvenet, etc.

des dispositions musicales étonnantes chez des idiots dont les parents étaient eux-mêmes des musiciens distingués. Sollier en cite un, dont le grand-père, le père et le frère étaient tambours, et qui s'était mis à battre de la caisse sans avoir jamais vu cet instrument. La mémoire héréditaire, conclut-il, peut seule expliquer ces aptitudes singulières, « qui font contraste avec le reste de l'intelligence du sujet » (1).

Des aptitudes pareilles se rencontrent dans les enfants normaux ; mais elles ne tranchent pas alors comme des singularités sur le fond plus riche de l'esprit. Les peintres héritiers, on le verra, sont en général des talents précoces, des faciles, et pour dire plus, la tradition professionnelle dans certaines familles de peintres, de musiciens ou de mathématiciens, durant une période plus ou moins longue, nous frappe seulement parce qu'elle n'est pas constante et peut paraître une exception heureuse. Le défaut de suite s'explique d'ailleurs par la variété des combinaisons possibles entre les dons qui produisent le génie : on les trouve dispersés à l'ordinaire dans les grandes familles, où les divers arts et les métiers voisins comptent, presque toujours, d'habiles représentants.

Les peintres fils d'ouvriers d'art, d'orfèvres en particulier, forment justement un deuxième groupe assez notable. Le seul fait que ces ouvriers ont exercé leur œil et leur main à une besogne délicate, et que leur attention s'est attachée à des formes approchant celles qui intéressent le peintre, autoriserait à accepter ces nouveaux cas de filiation comme probants. Ici, la révélation du talent dans les frères et les neveux importe davantage, on le comprend ; la combinaison heureuse des qualités requises paraît d'au-

(1) Dr Paul Sollier, *Psychologie de l'idiot et de l'imbécile*, p. 104, 216 et autres (Paris, Félix Alcan, 1891).

tant moins accidentelle, qu'elle s'est produite simultanément un plus grand nombre de fois.

En Italie, nous avons beaucoup d'artistes nés ou élevés dans des boutiques d'orfèvres, de brodeurs, d'enlumineurs. Ainsi Tommaso Pisano, Orcagna, les trois frères Ghirlandajo, Spinello, Lorenzo di Credi, fils d'orfèvres, et dont les ascendants quelquefois sont tous orfèvres; Pesellino, élevé dans une de ces maisons patriarcales « où l'on coloriait en famille des triptyques, des retables, des bahuts, des coffres, des écussons, toutes espèces de meubles susceptibles de recevoir des ornements peints (1) » ; Jean d'Udine, dont les ancêtres avaient exercé l'art de broder avec une habileté si grande, que cette famille avait substitué au nom de Nani celui de Recamador.

En Allemagne, Albert Dürer, fils et petit-fils d'orfèvres, du côté paternel et maternel (2). Dans les Pays-Bas, Quentin Matsys, fils d'un ferronnier; Gilles Coignet, Mierevelt, les deux frères Palamedesz, tous fils d'orfèvres ou graveurs en pierre fine ; les trois premiers Van de Velde, Esaïas, Jan II et Willem le Vieux, issus d'un maître d'école, calligraphe distingué, comme on l'était en ce temps où les élégances de l'écriture étaient fort appréciées : Jan I, leur père, publia en 1604 un recueil de modèles où la calligraphie confine parfois au dessin : dans ses grandes lettres, enlevées d'une main sûre, l'habile écrivain mêle des ornements variés, des personnages, des animaux, un cygne aux ailes déployées, ou un navire avec ses voiles gonflées par le vent (3).

En Espagne, Claude Coello, dont le père était fondeur et ciseleur ; et peut-être Alonso Cano : Céan Bermudez assigne au père de celui-ci le métier de constructeur et

(1) Lafenestre, *la Peinture italienne*.
(2) E. Chesneau, *Revue des Deux Mondes*, 15 déc. 1881.
(3) E. Michel, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXXVII, 1888.

assembleur de pièces d'ornements pour les retables d'autels. En France, Pierre Mignard : on est fondé à penser que sa mère, Marie Gallois, était sœur, belle-sœur et nièce d'orfèvres ; Vien, né d'un maître serrurier ; François Boucher, d'un obscur maître peintre ; Chardin, d'un habile menuisier ; et de nos jours, Gérôme, encore fils d'orfèvre (1).

Si nous parlions des graveurs, nous aurions bien des noms à ajouter. L'artisan prépare l'artiste ; la montée dans l'art n'a été ni brusque ni fortuite. Cette vérité s'impose au moins, et ne sera pas démentie absolument par les cas douteux qu'il nous reste à examiner.

Nous composerons donc un troisième groupe avec les peintres fils d'artisans ayant exercé des métiers qui ne touchent pas à l'art, ou qui y touchent à peine. Il y faut ranger aussi les fils de petits bourgeois et de commerçants, dont l'origine plébéienne, remarquons-le, est le plus souvent récente. Ce groupe est nombreux, à la vérité. En bien des cas, les mérites de la mère, la révélation soudaine du talent dans plusieurs frères et fils de frères, ou encore l'existence d'un oncle peintre, témoignent pourtant de dispositions latentes, qu'il serait assez légitime de supposer dans d'autres familles où on ne les montre point. La profession exercée par les parents ne répond pas toujours non plus à leurs qualités réelles, et les dissimule aux yeux des biographes mal informés.

Citons, en Italie, ces maîtres connus, Giotto, Benozzo Gozzoli, Andrea del Verocchio, Sandro Botticelli, Filippo

(1) Ajoutons François Perrin et Nicolas Loir, tous deux fils d'orfèvres ; aujourd'hui les deux Barrias, l'un peintre, l'autre sculpteur : leur père était entrepreneur de peinture et s'exerçait à la décoration.

Peu de fils de musiciens, remarquons-le en passant. En Italie, Guido Reni, dont le père était joueur de flûte ; en France, Quentin La Tour, puis Philippe Rousseau : son père était chanteur à l'Opéra-Comique.

Lippi, les deux frères Pollajuolo, Pérugin, Francesco Francia, Luca Signorelli, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, le Tintoret, le Dominiquin, fils de paysans, de charpentiers, de boucher ou de marchands de volailles, de corroyeur, de teinturier, de tailleur ; Masaccio, fils d'un humble notaire. Jean de Fiesole, dont on ne connaît pas les ascendants, avait un frère excellent miniaturiste. Pour les Carrache, — Louis, le fondateur laborieux de l'école bolonaise, fils de boucher, Augustin et Annibal ses cousins germains, fils d'un maître tailleur, — l'apparition de ces trois peintres dans le même temps et dans la même famille accuse trop l'insuffisance de nos renseignements sur leur parenté psychologique (1).

En Allemagne, c'est Holbein le Vieux, fils de tanneur (2). Dans les Pays-Bas, nous avons les van Ostade, qui sortent d'un tisserand ; Jan Steen, d'un brasseur ; Backuysen, d'un homme de loi. Jacob Ruysdael fut fils, comme Rembrandt, d'un riche meunier ; mais on connaît son oncle, Salomon Ruysdael, pour un bon peintre de paysages. On cite encore des frères très distingués, Lucas et Martin van Valkenborgh, Mathieu et Paul Bril, Frans et Dirck Hals. En Espagne, en Angleterre, les premiers noms appartiennent aux classes les plus diverses, gentilshommes, clergymen, artisans et laboureurs. Herrera le Vieux avait un frère portraitiste, et il laissa deux fils de mérite ; Murillo, deux oncles peintres (3), etc.

La France vient grossir la liste des peintres illustres nés de commerçants, d'ouvriers, de petits bourgeois, avec les frères Le Nain, Poussin, Claude Gelée, Lesueur, Largillière, Desportes, Oudry, Watteau, Greuze, Fragonard,

(1) Antonio Marziale, fils naturel d'Augustin, fut aussi peintre de talent, mais mourut jeune, à l'âge de trente-cinq ans.

(2) Le père d'Overbeck était poète et devint bourgmestre de sa ville.

(3) Agustin et Juan del Castillo, oncles par mariage, ou frères de mère, nous ne savons.

Prudhon, David, Léopold Robert, Corot, Robert Fleury (1), Troyon, Th. Rousseau, Courbet, et bien d'autres. Nous en choisirons tout à l'heure cinq ou six, pour les voir de près.

Une remarque est à faire en passant, à l'occasion des peintres issus de hautes familles. Ils ne sont pas nombreux, ni toujours les plus « habiles », mais les mieux doués, en général, des caractères intellectuels supérieurs. Si les femmes, dans les maisons nobles ou de vieille bourgeoisie, exercent volontiers leurs doigts à des ouvrages délicats, l'homme y est plutôt vigoureux ou élégant, et il n'a su réduire ni ses yeux ni sa main aux habitudes précises d'un métier : en revanche, il a recueilli le bénéfice d'une culture plus active de l'esprit, et cette condition a certainement de l'importance (2).

En Italie, Cimabue fut de grande naissance ; le père du Sodoma, devenu cordonnier, appartenait à la maison illustre, mais ruinée, des Bazzi ; Baldassare Peruzzi, un des maîtres les plus complets du XVIe siècle, sortait aussi d'une maison noble, ruinée par les révolutions. Léonard eut pour ascendants paternels les riches notaires de la seigneurie de Florence ; fils naturel de ser Piero, il était l'aîné de neuf garçons, que celui-ci eut de ses quatre femmes ; ser Piero garda l'enfant et n'épousa pas la mère, soit qu'elle fût d'un rang inférieur, soit qu'elle ne vécût point. Un neveu de Léonard, Pierino, qui mourut jeune, annonçait un sculpteur de grand mérite, au jugement de Vasari (3).

(1) Son fils, Tony Robert Fleury, ne doit pas être oublié.

(2) Nous inclinons à penser que les savants qui ne sont pas purement des spécialistes, les poètes, les romanciers, apparaissent plutôt dans les familles où la culture était commencée ou déjà ancienne. On obtiendrait des résultats instructifs, par comparaison, dans cet ordre de recherches.

(3) Barbarelli (le Giorgione), autre enfant naturel, appartenait par son père à une famille bien située.

Le père de Michel-Ange, homme d'assez pauvre esprit, avait titre de podestat ; Michel-Ange se réclamait lui-même d'une illustre parenté avec les comtes de Canossa ; de sa mère, morte jeune, nous ne savons rien; il s'intéressa beaucoup à un neveu, qui promettait d'avoir du talent. Titien venait d'une famille très considérée, et connue depuis 1321, qui avait donné des avocats, des notaires, des jurisconsultes, des négociants ; son jeune frère, Francesco Vecelli, fut estimé comme peintre, mais il sacrifia au métier des armes les meilleures années de sa vie. A tous ces beaux noms ajoutons celui de Primatice, qui fut aussi riche et noble.

Dans les Pays-Bas, Bernard Van Orley descend des puissants seigneurs d'Orley, justiciers du Luxembourg, qui s'attachèrent à la cour des ducs de Bourgogne (1). Rubens et Van Dyck venaient de bonne souche bourgeoise : les données relatives à l'hérédité, en ce qui les concerne, paraîtront par malheur assez banales.

Le grand-père de Pierre-Paul, Barthélemy Rubens, tenait boutique d'apothicaire à Anvers en 1531. Son père, Jean Rubens, fut échevin de cette même ville, de 1561 à 1568 ; on nous le donne pour un lettré passable, un homme d'étude ; il avait passé sept années en Italie, et y avait été reçu docteur *in utroque jure* au collège de la Sapience ; menacé par le gouvernement du duc d'Albe, il se réfugia à Cologne, et s'y compromit en devenant l'amant d'Anne de Saxe, deuxième femme de Guillaume le Taciturne. Sa mère, Marie Pypelincx, était une femme énergique, courageuse, moralement bien supérieure à son mari. Philippe Rubens, son frère aîné, était venu le premier en Italie, avant 1603 ; latinisant résolu, il vivait à Rome dans l'étude des

(1) Citons encore Jean Mostart ; Antoine de Montfort, dit Blocklandt, dont Carel Van Mander cite un oncle pour assez bon portraitiste ; G. Hoefnaghel ; Barthélemy Sprangher, dont le père avait voyagé, connu des peintres.

choses antiques, et laissa un fils qui fut aussi un lettré.

Van Dyck naquit d'une famille opulente. Son père faisait la fabrication et le commerce des laines; dévot, rigoriste même, il resta sans doute étranger à la poésie de l'art et aux séductions des œuvres littéraires. Il en fut autrement de Marie Cuypers, sa femme. Carpenter l'a dépeinte comme excellant dans l'art de la broderie. « Un point reste acquis, écrit Guiffrey (1): Marie Cuypers laissa parmi ses contemporains la réputation d'une personne distinguée, douée d'une habileté supérieure pour ces ouvrages féminins qui demandent, avec de la patience, un goût délicat, une disposition innée pour les choses de l'art. »

Parmi les peintres espagnols sortis de nobles maisons, nous citerons enfin le grand Velasquez; puis Pablo de Cespedès, qui fut un esprit universel, et don Juan Carreño de Miranda, un des artistes les plus distingués, les plus intelligents de la péninsule.

Une autre remarque est à faire à l'occasion des mariages contractés, dès l'origine, entre familles de peintres. En Flandre, par exemple, ces mariages étaient la règle, et l'école anversoise, au XVII[e] siècle, ne formait plus, en quelque sorte, qu'une vaste famille (2). Or, si l'on est fondé à supposer l'influence maternelle dans bien des cas où une biographie incomplète ne la montre point, il est vrai aussi que les unions entre peintres et filles de peintres n'ont pas donné constamment des produits heureux sous le rapport du génie.

Velasquez, tout gentilhomme qu'il demeurât, avait épousé la fille de Pacheco, son maître : elle lui donna deux filles, dont l'une mourut en bas âge et l'autre fut mariée au peintre Martinez del Mazo, et au moins quatre garçons, qui n'ont pas marqué leur place. De nos jours, une glorieuse

(1) *Anton Van Dyck, sa vie et son œuvre.*
(2) Voy. A. J. Wauters, *la Peinture flamande.*

dynastie a pris fin par le mariage de Paul Delaroche avec la fille d'Horace Vernet.

Les exemples ne manqueraient point; mais l'anomalie n'est qu'apparente. Elle est imputable bien des fois à l'accident, dont il faut toujours faire la part dans les questions d'hérédité, et, sans invoquer ici les changements sociaux ou les périodicités de l'histoire, l'affaiblissement du génie dans une lignée particulière s'explique d'ailleurs par la loi générale du retour à la médiocrité, mise en évidence par Galton (1), en vertu de laquelle chaque famille tend à revenir, et retombe en effet après quelques générations, au niveau moyen que ses membres exceptionnels avaient dépassé.

Venons maintenant aux exemples tout modernes que nous avions réservés. Prenons Delacroix et Théodore Rousseau, qui comptaient l'un et l'autre des ouvriers d'art dans leur ascendance maternelle; puis Millet et Baudry, dont la souche rustique était plus riche d'aptitudes supérieures qu'une sèche notice n'eut permis de le supposer; enfin Bastien-Lepage et Regnault, dans la vocation desquels la part de l'accident heureux est beaucoup plus large.

Eugène Delacroix est né à Paris, de père et mère Parisiens. Delacroix le père appartenait à la haute bourgeoisie : avocat au parlement et secrétaire de Turgot avant la Révolution, il fut député de la Marne à la Convention, et plus tard, sous le Consulat, il devint préfet des Bouches-du-Rhône et de la Gironde. Mme Delacroix, née Victoire Oeben, était fille de J.-Fr. Oeben, ébéniste du roi, élève de Boulle, et très distingué lui-même dans sa partie. Ajou-

(1) *Natural Inheritance.* — Pour l'interprétation de cette loi, voy. mon article, *Récents travaux sur l'hérédité,* dans *Revue philosophique,* avril 1890.

tons que, du second mariage de M[me] Vandercrux, veuve de J.-Fr. Oeben, et aïeule maternelle de Delacroix, avec Riesener, également ébéniste du roi, naquit Riesener le père, qui fut peintre et eut pour fils un peintre de talent, Léon Riesener.

Le père de Th. Rousseau, originaire de Salins en Jura, s'était établi marchand tailleur à Paris, où il forma une haute clientèle ; commerçant irréprochable, homme au cœur chaud, mais prodigue, il finit par dissiper son bien en libéralités. M[me] Rousseau, Adélaïde-Louise, femme capable et énergique, soutint seule la famille en détresse. Elle était fille de Colombet, sculpteur marbrier, dont le frère, Gabriel Colombet, élève de David, a laissé de bons portraits de famille ; et par sa mère, petite-fille de Morillon, doreur des équipages du roi, lié avec les peintres de la maison royale. Un cousin germain de M[me] Rousseau, le paysagiste Pau de Saint-Martin, chez qui Théodore enfant allait volontiers passer ses jours de congé, ne fut peut-être pas sans influencer de quelque manière la vocation précoce de son neveu à la mode de Bretagne.

Millet naquit dans un hameau du Cotentin, d'une famille rurale, mais imprégnée déjà de ferments artistiques. Son père (1), Jean-Louis-Nicolas Millet, était bien doué pour la musique ; c'était un esprit contemplateur, ayant l'émotion des choses de la nature. Il dirigeait, nous dit Sensier (2), les choristes campagnards, qu'on venait entendre de plusieurs lieues à la ronde. « En ce temps-là, les fidèles répondaient par des chants aux versets du prêtre et du chantre. Jean-Louis Millet discernait les voix les plus justes, les instruisait dans le plain-chant et réglait ainsi un ensemble

(1) On nous dépeint son aïeule paternelle, Louise Jumelin, épouse de Nicolas Millet (de celui-ci on ne parle point), comme une puritaine catholique, une figure de Port-Royal. Un grand oncle, Charles Millet, prêtre insermenté redevenu laboureur, fut le premier maître de notre Jean-François.

(2) *La Vie et l'Œuvre de J.-Fr. Millet.*

choral qui avait toute la pureté des anciennes maîtrises. Millet a conservé des chants d'église que son père avait notés et qu'on croirait de la main d'un scribe du XIVe siècle. » Ce brave homme, ajoute-t-il, ignorait sans doute « tous les germes d'art qui vivaient en lui, il mourut sans se rendre compte de ses vertus et de ses dons. » Il aimait à observer les plantes, les arbres, les animaux. Parfois, il prenait de l'argile et essayait de modeler. « Grand, élancé, la tête couverte de longs cheveux noirs bouclés, l'œil doux, les mains superbes, tel était le père de J.-Fr. Millet. »

Sa mère appartenait à une famille ancienne, les Henry du Perron, où Sensier croit voir « une dernière lignée de ces petits propriétaires de la féodalité qui ont fini par se confondre avec les *manentes*, les manants de l'ancien terroir ». Elle avait certainement de l'âme ; nous lisons dans le livre de Sensier une lettre d'elle, douloureuse et tendre, qui vous met des larmes dans les yeux : on y trouve cette éloquence naturelle de la créature humaine qui sent fortement, sans les tours de phrase appris qui déguisent l'émotion plutôt qu'ils ne la traduisent dans la plupart des lettres de femmes embrouillées de fausse littérature.

Du côté paternel, Baudry a presque les mêmes origines. Son aïeul est un paysan manceau, jeté au milieu des troubles de la Vendée ; son père, un humble sabotier, liseur insatiable, musicien, poète par la rêverie. « Les choses de la création, a dit Paul, chantaient en lui. » Ils couraient tous deux la belle campagne, le dimanche, et Baudry assurait plus tard que les excursions faites avec son père avaient exercé une influence décisive sur son œil de paysagiste.

La divergence s'accuse du côté maternel. Par sa mère, Françoise Le Comte, nature grave et honnête comme le père, Baudry descendait d'une bonne famille bourgeoise,

les Bouchet, qui se font gloire de compter parmi leurs ancêtres le prolixe auteur du *Traverseur des voyes périlleuses du monde,* de *la Vie et les gestes de Louis de la Trémoille*, et autres ouvrages prisés par Rabelais. Le grand père Le Comte était un homme au visage dur, aux yeux verts, aux mâchoires serrées, aimant la bataille, prodigue de coups, fort peu expansif, parlant peu, mais se révélant par ses actes : royaliste fanatique, il avait fait le coup de fusil contre les bleus ; après la pacification de la Vendée, il épousa Denise Bouchet, malgré l'opposition des parents de la jeune fille, qui avaient rêvé pour leur enfant une alliance plus élevée que celle d'un campagnard. Baudry, assure son biographe (1), tenait bien certainement de son grand-père l'énergie concentrée et la réserve un peu farouche ; ses portraits nous semblent même rappeler le masque, à peine adouci, du rude Le Comte (2).

La préparation héréditaire, en somme, n'est pas niable pour Baudry ni pour Millet, et leur généalogie les rapproche par un côté : mais combien diffèrent leurs talents! Millet peint parfois avec lourdeur ; il réussit néanmoins à rendre les aspects, les attitudes, qu'il a observés avec patience, et la largeur, la solidité de son dessin, révèle un compatriote de Poussin et de Corneille. Baudry vise à l'élégance, il est séduit au chatoiement des couleurs, et son goût littéraire l'éloigne des choses auxquelles Millet attache sa poésie. Celui-ci entre à l'atelier de Delaroche ; son instinct profond lutte longtemps, sans se dégager, avec les conseils des maîtres de ce temps; ce ne fut qu'en 1848, à l'âge de trente-quatre ans, qu'il quitta Paris, s'installa à Barbizon, et redevint un rustique. Entré à l'atelier de Drolling, Baudry gardera au contraire l'enseignement classique et le goût de la « grande peinture » ; il n'aime et ne comprend que

(1) Ch. Ephrussi, *Op. cit.*
(2) Ambroise Baudry, un des frères de Paul, est architecte.

les grands maîtres italiens de la Renaissance. Sa piété très sincère s'accommode de l'inspiration païenne; celle de Millet retourne à l'inspiration biblique.

La cause de ces différences n'est pas dans l'enseignement donné, et elles se sont accusées plutôt malgré cet enseignement; il la faudrait chercher dans les qualités émotionnelles, où la part de l'hérédité et celle de l'éducation apparaissent trop indécises pour n'être pas facilement confondues. La vocation de ces deux peintres a été d'ailleurs franche et spontanée, nullement provoquée dans le foyer paisible où s'écoula leur enfance. Si les grandes villes fournissent le plus grand nombre d'artistes, c'est qu'elles offrent, il est certain, plus d'occasions de reconnaître, d'éprouver les aptitudes; mais c'est surtout que les germes de génialité y sont plus abondants. Les talents vrais, en tous cas, ne sont jamais un produit artificiel; ils se manifestent là où ils éclosent. Aussi bien que Millet et que Baudry, Bastien-Lepage, nous l'allons voir, est devenu peintre parce qu'il était né peintre.

Il sortait de bourgeoisie campagnarde. « A cinq ans, raconte Theuriet (1), Jules commença à manifester son aptitude pour le dessin, et son père s'empressa de cultiver cette disposition naissante. Il avait lui-même le goût des arts d'imitation, employait ses loisirs à de menus travaux exigeant une certaine habileté manuelle, et y apportait l'exactitude scrupuleuse, la consciencieuse attention qui étaient ses qualités dominantes. Dès cette époque, pendant les soirées d'hiver, il exigeait que le marmot, avant de se coucher, copiât sur le papier un des ustensiles de ménage placés sur la table : la lampe, le broc, l'encrier, etc. Ce fut certainement à cette première éducation de l'œil et de la main que Bastien-Lepage dut cet amour de la sincérité,

(1) *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1885.

cette recherche patiente du détail exact qui furent la grande préoccupation de sa vie d'artiste. »

Le grand-père Lepage, ancien employé des contributions indirectes, habitait la maison de son gendre ; on vivait en commun du modeste produit des champs, que les Bastien faisaient valoir eux-mêmes, et de la modique pension de l'aïeul. Nous avons tous admiré la tête fine, socratique, du *grand-père*, dans le beau portrait qui commença la réputation de son petit-fils. Il ne voulait, comme le père Bastien, en excitant l'enfant à dessiner, que le mettre en état de choisir plus tard une de ces carrières administratives, les forêts ou les ponts et chaussées, dont l'accès est plus facile à ceux qui possèdent de solides notions de dessin. L'ambition du jeune homme les effraya d'abord : on hésitait à le laisser venir à Paris pour être artiste ! « Pourtant, si c'est l'idée de Jules ! » murmurait timidement la mère.

Un cœur d'or que cette mère, une femme d'un dévouement infatigable. « Elle est bien mieux que son portrait, écrivait d'elle Marie Bashkirtseff ; c'est une femme de soixante ans, qui en paraît quarante-cinq ou cinquante. Les cheveux sont d'un assez joli blond, et presque pas de cheveux blancs ;... elle fait de très jolies broderies avec des dessins qu'elle invente elle-même. » Au physique, Jules tenait beaucoup des Lepage ; il avait la figure un peu blafarde, une pâle moustache blonde, les yeux bleus (1).

De Regnault, nous ne dirons pas grand chose. Son père, d'humble origine, se distingua moins par de hautes conceptions scientifiques, notons-le bien, que par l'art d'instituer des expériences et par la dextérité de main qui lui permettait de les conduire. Par sa mère, Henri Regnault était petit-fils d'Alexandre Pineu Duval, de Rennes, qui fut successivement buraliste, marin, militaire, ingénieur,

(1) Le frère, Emile Bastien-Lepage, est architecte. On lui doit le monument de Marie Bashkirtseff, élevé au cimetière de Passy.

acteur, enfin auteur dramatique, élu membre de l'Académie française en 1812; et petit-neveu d'Amaury Pineu Duval, frère aîné du précédent, qui fut avocat, secrétaire d'ambassade, créateur et directeur de journal, auteur de savants mémoires, élu membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Cela n'explique pas, bien entendu, qu'il soit né peintre coloriste, mais pourquoi il a été un des plus intelligents, des plus instruits parmi les artistes de notre temps.

En résumé, sur les trois cents noms environ dont nous avons la liste, les deux tiers presque sont des peintres fils de peintres ou d'ouvriers d'art, et pour le dernier tiers, il est probable qu'on le réduirait sensiblement avec des informations un peu complètes. Une biographie détaillée, quand on peut la faire, montre souvent, dans les ascendants, des aptitudes spéciales, des tendances remarquables, qu'on n'aurait pas soupçonnées d'abord : on vient de le voir pour quelques peintres modernes, et nous aurions pu en citer d'autres (1).

Il s'est trouvé des artistes de premier ordre dans chacun de nos groupes; nulle indication à chercher de ce côté. Nous ne pensons pas non plus qu'il faille attacher de l'importance au rang de la naissance : la primogéniture ne semble pas être une condition favorable ou défavorable. Dans une famille composée de trois enfants, il y a une chance sur trois d'être l'aîné, et les peintres fils aînés se rencontrent à peu près, sans doute, dans la même proportion. On nous dispensera d'établir le calcul; il serait compliqué ou vicié, du reste, par la présence des fils uniques,

(1) Eugène Fromentin, par exemple, né à La Rochelle, de très bonne bourgeoisie. Son grand-père était avocat au parlement; son père était médecin, mais il avait suivi autrefois l'atelier de Bertin, fréquenté en dilettante ceux de Gros et de Gérard, et s'occupait toujours un peu de peinture. Sa mère est un esprit distingué, une femme de jugement.

par la composition des familles nombreuses, et par l'omission habituelle des enfants morts en bas-âge (1).

Nous donnons ces quelques résultats pour ce qu'ils valent. A défaut d'une vérification exacte de la thèse héréditaire, le dépouillement encore bien incomplet qui les a fournis aura offert l'avantage d'évoquer en un rapide tableau la figure de beaucoup de peintres avec lesquels nous allons vivre familièrement : leurs noms reparaissent à chaque page dans l'étude psychologique où nous entrons maintenant, celle de la vocation.

(1) Sur cinquante peintres italiens, pris au hasard, nous trouvons dix-huit fils aînés dont onze sont fils uniques, dix-neuf fils cadets, six fils troisièmes, cinq fils quatrièmes, un fils cinquième, et un fils septième.

DEUXIÈME PARTIE

LA VOCATION

CHAPITRE PREMIER

CARACTÈRES ESTHÉTIQUES

Les caractères esthétiques du peintre se résumeraient assez bien en un seul mot : il est peintre. La vivacité, l'acuité des sensations optiques, telle est sa dominante dans l'ordre des perceptions. Il semble puéril d'y insister. Le peintre apporte avec lui ses qualités visuelles ; il ne les reçoit pas seulement de l'éducation et du métier. Il réagit d'une manière propre et immédiate aux impressions de l'étendue colorée ; l'étude ne fait jamais qu'affiner ce qui est en lui spontané et naturel.

Tous les hommes sont sensibles à l'éclat joyeux de la lumière, aux couleurs brillantes, à l'énergie des mouvements et à la grandeur des masses. Un plus petit nombre sont séduits au balancement des lignes, à la grâce du contour, à la valeur relative et à l'harmonie des tons. Nous dirons plus loin comment s'est faite l'éducation de l'œil, et nous espérons même pouvoir rattacher l'histoire de la peinture à l'analyse progressive de la vision. A quelque

stage que ce soit du développement historique, le peintre, lui, appartient au groupe des privilégiés, des délicats. Il possède nécessairement une aptitude plus grande à discerner, à apprécier les combinaisons des lignes et des couleurs ; il nous faut lui accorder aussi un plus vif pouvoir d'émotion et de jouissance. Il ne serait pas lui-même sans ces dons, sans la curiosité naturelle qui en vient et qui le fait éducable.

Une légende rapporte que Giotto, à l'âge de dix ans, gardant les troupeaux de son père, dessinait une chèvre sur une pierre lisse avec la pointe d'un caillou, lorsque Cimabué vint à passer. Le peintre, frappé de l'intelligence du pâtre, l'emmena à Florence, où ses progrès furent rapides ; il parut bientôt dépasser son maître. Véridique ou non, cette historiette nous donne tous les signes d'une vocation véritable : sentiment de formes vivantes, intérêt à les observer, disposition à les reproduire ; en un mot, précocité du génie.

Elle est un des caractères à peu près constants du type que nous essayons de dégager. Les précoces ne sont pas les seuls peintres fils de peintres, dont la vocation peut sembler un entraînement parfois factice, mais encore les peintres d'emblée, ceux dont la préparation héréditaire n'est pas évidente. Une œuvre mise sous leurs yeux, ou quelque tableau de la nature, a pu décider leur choix. Le milieu, l'occasion, n'ont cependant pas tout fait. D'autres qu'eux ont vu les mêmes choses et n'en ont pas subi la séduction. Pour la recevoir et s'y abandonner, il fallait le don, la réponse de la sensibilité aux actions chimiques de l'organe visuel, la poussée intérieure à traduire en images visibles ce que l'on perçoit et sent : tendance profonde, en partie suggérée, mais innée d'abord, et inexplicable en son heureux développement sans une délicatesse particulière de la machine nerveuse.

L'admiration n'est pas un caractère moins constant. Elle est la forme active, esthétique, de la curiosité. Admirer, c'est créer soi-même la beauté dans les choses par un mensonge inconscient, à peu près semblable au mensonge du poète dans la création volontaire de son œuvre. Le cri, le geste admiratifs, annoncent déjà l'artiste chez l'enfant, et quelque vague sentiment de l'art dans le grossier populaire. On crée, parce qu'on est touché et qu'on admire ; on crée de bonne heure, parce que l'émotion est profonde, vient de source. Voilà les signes révélateurs de la vocation.

Ces signes généraux, on peut les recueillir en abondance dans les anecdotes, et surtout dans les écrits personnels, les lettres. Pour les artistes anciens, ces derniers documents sont assez maigres ; encore les faits ne nous manqueront-ils point.

Masaccio, comme Giotto, a été précoce; il meurt à l'âge de vingt-six ans, ayant fait faire un grand pas à la peinture. Filippo Lippi, élevé par charité dans le couvent de Carmine, avait à peine quinze ans lorsque Masolino et Masaccio y vinrent exécuter des fresques, et de ce jour, lui-même, il se sentit peintre. Mantegna est inscrit, dès l'âge de dix ans, dans la *Fraglia*, comme fils adoptif du célèbre Squarcione ; à dix-sept ans, il peignit la vierge de l'église Sainte-Sophie de Padoue. Pietro Vanucci commence à neuf ans son apprentissage chez un peintre de Pérouse. Fra Bartolommeo, admis à dix ans dans l'atelier de Cosimo Roselli, n'a pas franchi sa quinzième année, quand on le voit travailler pour son propre compte.

Michel-Ange, né en 1475, entre en 1488 dans l'atelier de Ghirlandajo. L'année suivante, il sculptait le masque de faune qui attira sur lui l'attention de Laurent le Magnifique : son grand style y était marqué déjà. Raphaël acquit

le sien plus lentement (1), et Michel-Ange a pu dire de lui qu'il devait plus à l'étude qu'à la nature. On ajoutera, pour être juste, qu'il devait au moins à la nature ce pouvoir d'étude longue et patiente qui l'a mené à la perfection.

Albert Dürer entrait à quinze ans chez Wohlgemut. Il a voyagé, il a visité beaucoup de peintres et regardé toutes choses. Le bibelot, le bric-à-brac, l'intéressent. A Bruxelles, il admire des objets rapportés du Mexique. J'ai vu, écrit-il dans sa *Relation d'un voyage aux Pays-Bas* (2) « des armes, des harnais, des engins de guerre, des habillements fort bizarres... Il est à remarquer que tous ces objets sont infiniment plus beaux et plus riches que ce que nous trouvons chez nous... J'avoue que jamais rien n'a excité autant ma curiosité que ces produits extraordinaires qui prouvent combien les habitants de ces contrées ont l'esprit ingénieux et inventif. » Il se trouvait à l'entrée de Charles-Quint à Anvers. L'empereur baissa les yeux en passant devant le groupe des jeunes filles, nues sous la gaze transparente; ce qui parut offensant. Dürer ne fut pas si réservé. « J'ai regardé, nous dit-il, ces jeunes filles fort attentivement et même brutalement (puisque je suis peintre). »

Lucas de Leyde, à neuf ans, maniait la pointe et gravait d'après ses propres dessins; à douze ans, il peignait à la détrempe un saint Hubert; il grava, à seize ans, la planche « prodigieuse » de l'*Ecce homo*.

Rubens, Jordaens, van Dyck furent des précoces : enfant, celui-ci peignait déjà; à dix ans, il est en apprentissage chez van Balen; à quinze ans, il entre dans l'atelier de Rubens. Ainsi Rembrandt et Gérard Ter Borch, l'aîné

(1) Est-il besoin d'ajouter que Raphaël a toujours su dessiner? Il peignit, dès l'âge de dix-sept ans, le *Saint Nicolas de Tolentino*, qui commença sa réputation.

(2) *Gazette des Beaux-Arts*, XIX, 1865.

des fils de Ter Borch le Vieux : le premier dessin de lui que son père ait conservé, de l'âge de huit ans, est un croquis assez informe; puis vient une figure d'homme, d'une facture un peu moins gauche, datée par le père du 24 avril 1626 (Gérard était né en 1617); bientôt, dans le *Repas de famille* par exemple (1628), et dans ses nombreuses études de chevaux, scènes de marché, croquis faits d'après des patineurs qui s'ébattent sous les murs de Zwolle (1631), la main du jeune artiste est sûre, décidée : son exécution sera toujours prodigieusement habile, quoique discrète et peu apparente (1).

Poussin, dans ses *Lettres* (2), n'affecte pas d'être écrivain, ne fait pas de descriptions. Encore parle-t-il bien en artiste. « Je ne me sens jamais tant excité à prendre de la peine et à travailler, écrit-il à M. de Chantelou (1642), comme quand j'ai vu quelque bel objet. » La gloire ne lui serait de rien, s'il ne le méritait à ses propres yeux : « Il me suffit bien de me pouvoir contenter moi-même, sans prétendre à la louange de ceux qui ne furent jamais loués. » L'art est pour lui, avant tout, et jusqu'au terme de sa vie, une jouissance : « Sa fin est la délectation » (3).

Greuze dessine dès l'âge de huit ans, « ne s'amuse qu'à cela. » Mise au couvent, où elle resta depuis sa sixième jusqu'à sa onzième année : « je crayonnais sans cesse et partout, écrit Mme Vigée Lebrun dans ses *Souvenirs* ; mes cahiers d'écriture, et même ceux de mes camarades, étaient remplis à la marge de petites têtes de face ou de profil ; sur les murs du dortoir, je traçais avec du charbon des figures et des paysages... Je me souviens qu'à l'âge de sept ou huit ans, je dessinai à la lampe un homme à barbe, que j'ai toujours gardé. Je le fis voir à mon père, qui s'écria trans-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e sér., XXXIV, 1886, et XXXV, 1887 (E. Michel.)
(2) Paris, 1824.
(3) Lettre à M. de Chambrai, 1665.

porté de joie : *Tu seras peintre, mon enfant, ou jamais il n'en sera!* » L'âge n'affaiblit point en elle cette passion. « Encore aujourd'hui, lisons-nous dans ces *Souvenirs* écrits sur le tard (elle vécut quatre-vingt-sept ans), j'en éprouve tout le charme, qui ne finira, j'espère, qu'avec ma vie. »

Gainsborough avait à peine douze ans, lorsqu'un démon lui souffla de peindre. Il désertait l'école pour courir les bois ; une fois même il lui arriva de contrefaire la signature de son père pour avoir congé (1) ! A quinze ans, Raeburn peignait de remarquables miniatures à l'aquarelle d'après ses amis (2).

David aimait son art. « J'entrevois la route de loin, avouait-il avec modestie; mais je n'y suis pas, et je n'aurai pas le temps d'y arriver. » Tandis qu'il fait leur portrait, il dit du premier consul : « Voici mon héros ! » et de Pie VII : « Voici mon pape ! » Il n'avait pas été moins sincère en peignant Marat. Chez lui, l'homme est médiocre, et le politique a été un demi-halluciné ; le peintre reste parfaitement sain. Dès qu'il retourne à sa palette, il retrouve son bon sens.

« Une *idée* ne vaut réellement, déclarait-il un jour, que par la perfection avec laquelle on la rend et on l'emploie. » Ce mot, que rapporte Delécluze (3), s'applique bien à l'idée picturale, si différente même de l'idée littéraire. L'exemple de Gavarni, qui évitait de chercher ses légendes avant de composer ses dessins, fait toucher au doigt cette différence. Il disait aux de Goncourt : « Quand je fais mon dessin en vue d'une légende faite, j'ai beaucoup de mal, je me fatigue, et cela vient moins bien : les légendes poussent dans mon crayon sans que je les prévoie ou que j'y aie pensé avant. »

(1) *Gazette des Beaux-Arts,* 1859. (Raff. Monti.)
(2) *Ibid.*, 2e série., XXXIV, 1886. (Amédée Pigeon.)
(3) *Louis David et son école.*

L'aspect des choses est autre pour le peintre et le poète; avec les éléments d'une même scène, ils ne composeront pas les mêmes tableaux, et chacun d'eux pensera spontanément les images dont le crayon ou les mots sont les interprètes naturels.

Plus d'une fois, dans les quelques pages d'artistes qu'on va lire, on aura l'occasion de le remarquer : elles apportent le plus riche témoignage à notre enquête. Nos peintres modernes ont essayé volontiers de rendre leurs sensations colorées littérairement. Les anciens n'avaient pas le moins du monde cette préoccupation; elle est venue avec les nouvelles littératures, et elle répond, nous le montrerons plus loin, à un travail d'analyse visuelle qui ne pouvait manquer de se produire.

Constable s'éprend, du haut des moulins à vent de son père (1), d'une passion vraie pour la nature. Ses yeux la voient si bien, qu'il se dégoûte, à Londres, des tableaux factices de ses contemporains, retourne aux champs et entreprend de lutter seul contre le goût public. « Quelle triste chose, écrivait-il, que cette habitude des amateurs de parler toujours couleurs, dessins, tableaux, etc., et de ne jamais songer à la nature ! Quoi ! fermer volontiers ses yeux au soleil qui brille, aux prairies qui fleurissent, aux arbres qui se couvrent de feuilles ! Fermer ses oreilles aux mille bruits des champs et des bois ! Toujours opposer de vieilles toiles noires, crasseuses, enfumées, aux œuvres de Dieu !... » Il notait, sur ses études de ciel, la date, l'heure du jour, la direction du vent, etc. Citons la page attachée à son dessin *le Printemps* :

« Ce dessin donnera peut-être quelque idée d'un de ces jours brillants et argentés du printemps, lorsque, vers midi,

(1) Un marinier, devenu possesseur de moulins par héritage.

de gros nuages splendides, chargés de grêle ou de grésil, balayent de leurs larges ombres les champs, les bois, les coteaux, et font valoir par leur contraste les tons verts et jaunes, si frais et si vifs dans cette saison. L'histoire naturelle du ciel, si l'on peut s'exprimer ainsi, offre, à ce moment de l'année, les caractères suivants : les nuages s'accumulent en très grosses masses, et la hauteur où ils se tiennent fait paraître leur marche lourde et lente ; immédiatement au-dessous, on voit de nombreux petits nuages opaques, qui passent plus rapidement et qui ne sont sans doute que des portions détachées des gros nuages blancs. Ils flottent beaucoup plus près de la terre et très rapidement, soit parce qu'ils sont entraînés dans un courant de vent plus fort, soit à cause de leur légèreté. Les meuniers des moulins à vent et les marins les connaissent sous le nom de *messagers* : ils annoncent toujours le mauvais temps. Ils flottent le plus ordinairement entre ce que l'on pourrait appeler les ruelles ou les routes des gros nuages ; et comme ils ne reçoivent que la lumière réfléchie du ciel bleu qui est derrière eux, ils sont presque toujours d'un ton foncé uniforme. Aussi, en passant sur les pointes brillantes des gros nuages, paraissent-ils noirs ; mais, lorqu'ils passent sur les parties sombres, ils prennent une teinte grise, pâle ou jaunâtre (1). »

Le père de William Collins, auteur, marchand de tableaux, avait mis de bonne heure un crayon entre les mains de l'enfant. Ce n'était pas une tâche pour lui que de dessiner, mais un plaisir, qui devint chaque jour plus vif. « Un inci-

(1) On ne s'étonnera pas, en lisant ces notes exactes et patientes, que la contemplation de la nature absorbât Constable tellement, qu'il lui arrivait de s'oublier à regarder encore le ciel, lorsque les ombres du soir, peu à peu descendues, voilaient presque entièrement les objets. Dans son extase, il ne bougeait plus, au point qu'un jour où il avait peint dans la campagne, on trouva un mulot vivant dans une de ses poches. (*Magasin pittoresque*, 1855, d'après Leslie, *Mémoirs of the life of John Constable*, *composed chiefly of his letters*, Londres, 1845.)

dent de jeunesse révéla en William Collins le grand artiste. Son père l'avait conduit à Brighton : l'aspect du rivage et de la mer sans bornes lui causa une émotion profonde ; il ouvrit aussitôt son album, puis s'efforça de rendre le spectacle qu'il avait devant les yeux. Six fois il essaya de reproduire la forme des vagues qui roulaient à ses pieds, la ligne brumeuse, le lointain horizon, l'immensité des flots ; ses tentatives échouèrent l'une après l'autre. Désespéré de son impuissance, il finit par fondre en larmes et par fermer son livre (1). »

Horace Vernet marque l'aspect d'un lieu, le mouvement d'une figure. Il écrivait d'Algérie : « De ce point on voit Constantine, à trois lieues de distance. Il était deux heures de l'après-midi ; le soleil brillait, rien ne manquait pour la splendeur du tableau... Cette ville, toute couleur de terre, ressemble plutôt à celles des Abruzzes... » C'est vu en gros, mais la sensation est indiquée (2).

Delacroix entre chez Guérin, à peine sorti du lycée Louis-le-Grand. De bonne heure, ses yeux furent séduits à l'éclat de la couleur, au bouquet des tons (3). Ses lettres n'en laissent guère juger : les notes de paysage y sont rares, et le style en paraît même, au premier abord, assez incolore ; les mots qui peignent s'y rencontrent, toutefois, justes et bien à leur place.

Dans une lettre à Pierret, du 20 octobre 1820, il décrivait ainsi les paysages vus en traversant le Limousin : « Ce ne sont que montagnes immenses tapissées jusqu'en haut de vertes prairies. De grands rochers de granit rouge, noir,

(1) *Magasin pittoresque*, 1854.

(2) Joseph, Carle et Horace Vernet, *Correspondance*, publiée par Amédée Durand.

(3) Dans une lettre datée de Tanger, 1832, quatre lignes rappellent les sensations lumineuses des six premières années, passées à Marseille et à Bordeaux : « Au milieu de cette nature vigoureuse, j'éprouve des sensations pareilles à celles que j'avais dans l'enfance ; peut-être que le souvenir confus du soleil du Midi... se réveille en moi. »

gris, qui sont suspendus sur votre tête... Tout au fond de ces flancs de montagnes si hautes et si rapides coulent à flots clairs ou écumants de petites rivières qui serpentent émaillées dans les bords plantés d'aunes et de peupliers ou qui tombent en cascades qu'on entend de loin... quelques chalets noirs et isolés suspendus aux coteaux... Les contours de ces belles montagnes bleues sont si coulants et si variés, si fins, si fugitifs, qu'il y faudrait une étude assidue. » Montagnes *immenses*, *vertes* prairies, ces épithètes sont ordinaires ; mais l'espèce de la roche est indiquée avec ses colorations, *granit rouge*, *noir*, *gris ;* les arbres plantés aux bords de ces petites rivières aux flots clairs ou écumants, sont des *aunes*, des *peupliers ;* ces rivières forment des cascades qu'on *entend* de loin ; les chalets sont *noirs ;* viennent enfin, pour les *belles* montagnes bleues, ces adjectifs qui répondent à la vision d'un peintre coloriste : les contours *coulants*, *fins*, *fugitifs*. Ajoutez, pour avoir le sens de cette page, la curiosité vive, l'admiration, et le souci de l'étude qu'il faudrait pour rendre ce qu'on voit.

Ce passage d'une lettre datée de Tanger, douze ans plus tard, n'est pas moins intéressant : « Mon esprit oubliera ces impressions, et je dédaignerai de rendre imparfaitement et froidement le sublime vivant et frappant qui court ici dans les rues et qui vous assassine de la réalité. Imaginez, mon ami, ce que c'est que de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues, raccommodant des savates, des personnages consulaires, des Catons, des Brutus, auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde ; ces gens-ci ne possèdent qu'une couverture dans laquelle ils marchent, dorment et sont enterrés, et ils ont l'air aussi satisfaits que Cicéron devait l'être de sa chaise curule. » En quelques mots, c'est l'âme d'un peuple traduite en idées ou en images de peintre.

Delacroix, en quête de l'exotique, trop dédaigneux souvent de la nature qu'il peut voir et toucher, laisse toujours paraître sa sincérité sous la livrée romantique. Il écrit un jour, en 1833, d'un coin pelé des environs de Paris : « La plus pauvre allée avec ses baguettes toutes droites, sans feuilles, dans un horizon plat et terne, en dit autant à l'imagination que tous les sites les plus vantés. Ce petit cotylédon qui perce la terre, cette violette qui répand son premier parfum sont ravissants. J'aime autant cela que les pins d'Italie qui ont l'air de panaches et les fabriques dans les paysages qui sont comme des assiettes montées pour le dessert. Vive la chaumière ! Vive tout ce qui parle à l'âme ! »

En peinture, il a aimé les Anglais, Turner, Constable, Bonington. Ses maîtres préférés sont Velasquez, Rubens, Titien. « Voilà les bons maîtres qui portent bonheur à ceux qui ont pris de leurs leçons (1). » Et Paul Véronèse, donc ! « Il y a un homme, écrivait-il à M. Pérignon, en 1859, qui fait clair sans contraste violent, qui fait le plein air qu'on nous a toujours répété être impossible, c'est Paul Véronèse. »

Ph. Burty nous dit de Paul Huet : « Il était par la rêverie agissante, par l'amour du brouillard et des longs crépuscules, par l'attrait qu'offrait à son caractère un peu sauvage le spectacle de la nature troublée, il était essentiellement un homme du Nord (2). » Dans une des dernières lettres de l'artiste, nous relevons cette phrase, qui est un adieu : « Il m'a été donné de voir et de sentir la nature avec des yeux ouverts et sensibles à toute beauté (3). »

H. Flandrin juge Overbeck, qu'il venait de visiter à Rome, d'un mot très juste : « Overbeck... ne tient pas à

(1) Lettre à Alex. Colin, 1858.
(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, I, 1869.
(3) *Le Constitutionnel* des 26 janv., 2 et 10 fév. 1869.

faire de la peinture, il ne tient qu'à rendre ses idées, à les écrire. Je crois qu'il a tort... » Lui-même, pourtant, il professait une théorie assez dangereuse sur l'infériorité de la couleur et les propriétés transcendantes de la forme (1). Sa nature de peintre n'en gouvernait pas moins son imagination, et ses faibles yeux avaient gardé la caresse de la lumière italienne. Il écrit à son frère Paul, du Havre, 28 août 1854: « Ici, depuis quinze jours, le ciel ne dépense que de l'outremer et de l'or. La mer, si paisible et si calme, lui fait un beau miroir; et lorsque, le soir venu, je la regarde à la douce lumière de la lune, je me crois en Italie. Mes plus beaux souvenirs me reviennent, et avec ma chère Aimée (sa fille) vingt fois je retourne à la fenêtre avant de pouvoir la fermer décidément et renoncer à cet admirable spectacle. »

Théodore Rousseau dessinait déjà à l'école. Jamais il ne se lassa de rêver et d'admirer. Pour lui, la nature n'est plus seulement un site pittoresque ou un beau lieu; elle vit, elle respire, et la vie des êtres qu'elle porte est en de perpétuels échanges avec la sienne. « J'entendais aussi, disait-il, les voix des arbres; les surprises de leurs mouvements, leurs variétés de formes et jusqu'à leur singularité d'attraction vers la lumière, m'avaient tout d'un coup révélé le langage des forêts... » Puis : « J'aime mieux le cheval à la charrue que le cheval savant ou le *coursier rapide*, et je préfère le bœuf traçant son sillon à l'Apis de Sésostris. » « Celui qui vit dans le silence devient le centre d'un monde », disait-il encore après ses stations

(1) Voici le morceau : « Dans l'art, tout ce qui appartient aux premières (les lois de l'ordre moral) s'exprime par la forme; la couleur, à mon avis, représente un côté plus matériel. Elle traduit les conditions physiques de la vie des corps : aussi est-elle le plus souvent appréciée par la foule qui juge avec les sens, tandis que le dessin intéresse surtout les cœurs et les intelligences d'élite. » — H. Flandrin, *Lettres et Pensées*, publiées par H. Delaborde.

solitaires dans les bois. Dans une lettre à Guizot, nous remarquons ce passage : « On ne copie pas ce qu'on voit avec la précision mathématique, mais on sent et on traduit un monde réel, dont toutes les fatalités vous enlacent. » Et enfin : « Il y a composition quand les objets représentés ne le sont pas pour eux-mêmes, mais en vue de contenir, sous une apparence naturelle, les échos qu'ils ont placés dans notre âme (1) ».

L'âme de Millet, comme celle de Rousseau, est entrée en communion avec la nature par les yeux ; ses impressions gardent toujours la marque visuelle, couleur, attitude, mouvement. Le vers du Virgile où il apprenait à lire le latin, et qui le plongea dans des rêveries infinies, est précisément de ceux qui peignent : « C'est l'heure où les grandes ombres descendent sur la plaine... »

Majoresque cadunt altis de montibus umbræ (2).

Il écrit de Barbizon, aux premiers temps de son séjour : « Si vous voyiez comme la forêt est belle ! J'y cours parfois à la fin du jour et après ma journée, et j'en reviens à chaque fois écrasé. C'est d'un calme, d'une grandeur épouvantable, au point que je me surprends ayant véritablement peur. Je ne sais pas ce que ces gueux d'arbres-là se disent entre eux, mais ils se disent quelque chose que nous n'entendons pas, parce que nous ne parlons pas la même langue, voilà tout. Je crois seulement qu'ils font peu de calembours (3). »

Dans une autre lettre : « Ce n'est jamais le côté joyeux qui m'apparaît ; je ne sais où il est, je ne l'ai jamais vu. Ce que je connais de plus gai, c'est le calme, le silence dont on jouit si délicieusement, ou dans les forêts, ou dans les

(1) Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau.*
(2) Eglogue I.
(3) Allusion à la manie de *faire des mots*, qui le fatiguait.

endroits labourés... Vous êtes assis sous les arbres, éprouvant tout le bien-être, toute la tranquillité dont on puisse jouir ; vous voyez déboucher d'un petit sentier une pauvre figure chargée d'un fagot. La façon inattendue et toujours frappante dont cette figure vous apparaît vous reporte instantanément vers la triste condition humaine, la fatigue... Vous voyez des figures bêchant, piochant. Vous en voyez une de temps en temps se redressant les reins, comme on dit, et essuyant le front avec le revers de la main. « Tu « mangeras ton pain à la sueur de ton front. » Est-ce là ce travail gai, folâtre, auquel certaines gens voudraient nous faire croire ? C'est cependant là que se trouve pour moi la vraie humanité, la grande poésie. »

Les objets extérieurs ne sont qu'un matériel que le peintre transfigure pour créer la beauté d'art. L'émotion de la scène vue en contient déjà, pour lui, l'obscure ébauche ; couleur, mouvement, expression, ces éléments divers ont par eux-mêmes une valeur d'excitation physiologique dont il reçoit le choc, et sa tendance à les reproduire en les recomposant a son origine dans la sensation intense qui a fait vibrer ses nerfs. Cette esthétique, Millet la formule en quatre lignes : « Ce n'est pas tant, écrivait-il à Pelloquet, les choses représentées qui font le beau, que le besoin qu'on a eu de les représenter et ce besoin lui-même a créé le degré de puissance avec lequel on s'en est acquitté... Il n'y a production, disait-il encore assez obscurément, qu'où il y a expression (1). »

Chez Fromentin, le littérateur a précédé le peintre, mais l'écrivain reste éminemment peintre. Son œil possède une grande finesse d'analyse : elle se montre dans ses jugements sur *les Maîtres d'autrefois* comme dans ses notes de paysage. Il dira de la *Descente de Croix*, de Rubens :

(1) Sensier, *J.-F. Millet*, etc.

« Il se compose (ce tableau) d'un vert presque noir, d'un noir absolu, d'un rouge un peu sourd, et d'un blanc. Ces quatre tons sont posés bord à bord, aussi franchement que peuvent l'être quatre notes de cette violence. Le contact est brusque. » Comparez la page où Taine essaye d'expliquer, dans sa *Philosophie de l'art aux Pays-Bas*, cette même crudité des rapports chez Rubens, et vous sentirez combien plus justes sont, dans Fromentin, la qualité de la sensation et celle du mot.

Prenons encore, dans le *Sahara*, ce court morceau : « A l'inverse de ce qu'on voit en Europe, ici les tableaux se composent dans l'ombre avec un centre obscur et des coins de lumière. C'est en quelque sorte du Rembrandt transposé, rien n'est plus mystérieux. Cette ombre des pays de lumière, tu la connais. Elle est inexprimable ; c'est quelque chose d'obscur et de transparent, de limpide et de coloré ; on dirait une eau profonde. Elle paraît noire et, quand l'œil y plonge, on est tout surpris d'y voir clair. Supprimez le soleil, et cette ombre elle-même deviendra du jour. Les figures y flottent dans je ne sais quelle blonde atmosphère qui fait évanouir les contours. »

Baudry, à l'école, montait sur les tables pour calquer et dessiner les gravures suspendues le long des planches. Il a toujours aimé la couleur brillante, éclatante. On lui reproche d'avoir été en proie, dans ses derniers jours, « aux séductions excessives du chatoiement des étoffes, de l'éclat des belles chairs, du cliquetis des couleurs (1) ».

Deux passages de ses lettres nous le feront suffisamment connaître. Il écrit de Rome à M. Guitton, 28 mars 1851 : « Le soleil brillait sur les cheveux soyeux et sur le cou et sur le sein doré de cette Romaine, comme il brille maintenant sur ses vertèbres noircies par le feu. Les montagnes

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXXIII, 1888 (Lafenestre).

ont toujours eu cette ligne pure dans les lointains, ces lignes bleuâtres qui courent sur le ciel, arrêtées par les pics couverts de neige, et reprenant leur ligne circulaire tout autour de la plaine. » Ligne, modelé, couleur fine, c'est tout Baudry. Cette Romaine dont il évoque la figure, il la caresse des yeux, la dessine avec des mots. La répétition, *et sur le cou et sur le sein doré,* n'est pas ici une négligence ou un artifice de style; la plume du peintre ne veut pas couper la phrase, elle suit le contour sans le briser.

Plus tard, en 1864, sur la route de Bâle à Lucerne, autre impression, plus vive et plus détaillée: « A quatre heures j'ouvre les persiennes, et vrai, j'ai jeté un cri; figure-toi cette lumière sidérale: c'est bleu, violet, laiteux, améthyste, limpide et radieux, piqué d'étoiles scintillantes, avec une grande coquine de lune blanche comme les neiges de ces montagnes. Et cette eau de Saint-Gobain reflétant le ciel, tout cela pétrifié, immuable. Vois-tu ce paysage? J'ai compris que la peinture n'est plus qu'un vil métier; il n'y a plus qu'à allumer son cigare et à se taire (1). »

Guillaumet (2) s'exerçait, encore enfant, à copier des gravures. Vers l'âge de quinze ans, il maniait le pinceau. Un hasard le mit en bon chemin. Il partait pour l'Italie; l'hiver était rude, il neigeait en Provence. A Marseille, un camarade lui dit: « Si nous allions en Algérie? Il y a justement un bateau qui part demain. » Ainsi firent-ils. Ce voyage révéla à Guillaumet sa vraie nature de peintre. L'Algérie le fit aussi écrivain. Ouvrons son livre (3) à la page *Un jour de soleil*:

« Voici l'aurore. Une lueur pâle se lève et blanchit l'horizon. Les étoiles, une à une, se fondent dans le rayonne-

(1) Ephrussi, *ouvrage cité,* etc.
(2) Il était fils d'un teinturier parisien.
(3) *Tableaux algériens.*

ment qui précède le retour du soleil et prépare sa venue. Les ondulations du jour naissant courent sur le ciel nacré. L'air gris s'agite et remue de légères paillettes d'or, tandis que la terre sommeille encore dans une nuit transparente. Soudain, resplendissant, le soleil s'échappe des montagnes obscures; mille flèches ardentes traversent en même temps les zones de l'éther radieux, et la fête lumineuse commence. Les crêtes donnent le signal et s'illuminent. Le bleu et le rose s'opposent avec d'audacieux contrastes; peu à peu les violences s'harmonisent. Les ombres sont larges; elles s'allongent, veloutées, imprégnées d'azur, indéfiniment... Déjà les ombres raccourcissent. Les teintes pourprées deviennent roses; le rose se dore; l'or pâlit; le jour, un jour intense, éclate et se répand sur toute la plaine, qu'il inonde de ses chatoiements argentés... »

Regnault a été des plus précoces. Dès l'âge de cinq ans, il dessinait de mémoire les animaux vus au Jardin des plantes. Au collège, il suivait le texte de Quinte-Curce, défiguré par le mot-à-mot pénible d'un camarade, en dessinant la *Bataille d'Arbelles*. Pendant les vacances de 1857, il modela en argile un cheval des écuries impériales, dont les artistes de Sèvres firent tirer quelques exemplaires.

Quelle soudaineté d'émotion ! C'est commotion qu'il faudrait dire, tant le mot qu'il trouve pour exprimer ce qu'il sent est fort ou exagéré. « Le génie de Michel-Ange m'a laissé à moitié mort : c'est un coup de foudre que ce plafond (le plafond de la Sixtine). — En tombant du cinquième, on ne se ferait pas plus de mal; c'est trop beau. » Puis : « Pour moi, Michel-Ange est un dieu auquel on n'ose pas toucher : on craindrait qu'il n'en sortît du feu. » Et encore, du *Saint-François d'Assise* d'Alonso Cano : « Si l'on regardait souvent cette œuvre sublime, on deviendrait fou. » Quant à Velasquez, il le voudrait « avaler ». A l'Alhambra, il est ravi, en extase : « Ah ! Mahomet, toi seul es grand, toi seul

es Dieu, qui as inspiré une œuvre comme celle-là. »

Un jour, au Louvre, étant occupé à peindre, il voit passer une belle dame grecque; il abandonne son attirail, il la suit, l'aborde devant la *Joconde*, et la supplie de lui laisser faire son portrait.

Toutes ses lettres sont d'un peintre qui cherche sa palette. Ce qui a frappé ses yeux dans la cathédrale de Gênes, c'est « une harmonie sombre où la plus petite note rouge ou violette prend une puissance incroyable »; dans les fresques d'Angelico et de Ghirlandajo, « le charme des couleurs et cet harmonieux aspect de tapisseries »; dans la campagne romaine, « les montagnes de la Sabine aux arêtes fermes comme de l'acier (1) », les arbres couvrant le mont Cavi, qui « ressemblaient à un velours grenat usé », la plaine « rousse », et « la partie des montagnes dans l'ombre d'un bleu de pierre précieuse. » Il parle encore, dans une lettre de 1858, d'une « eau calme et éclatante qui réfléchissait le bleu du ciel en lui prêtant le brillant des pierres précieuses. » Les gens de Burgos évoquent devant lui l'œuvre de Velasquez : « O Velasquez ! on le pressent à chaque pas, on le retrouve, lui et ses tons de vêtements marrons, avec des chairs grises et fines. » A Grenade, il admire les « formes fermes » des terrains, « avec un ton simple et uni, ajoute-t-il, que je n'ai vu que là. » Il cherche partout la lumière. Après l'Italie, Grenade et l'Afrique. « Rome maintenant, écrivait-il de Tanger, me semble éclairée par une veilleuse. » Il voulait aller jusques en Inde (2).

Bastien-Lepage avait montré sa vocation dès le collège.

(1) Charles Blanc relève, sur le calepin de Ingres, cette note prise en passant à Terni, petite ville d'Ombrie : « Les paysages en sont admirables, les montagnes, quoique bleues, sont tachées de blancs très doux et qui proviennent des arrachures ou manques de végétation. »

(2) Voy. H. Baillière, *Henri Regnault*, et *Correspondance de Henri Regnault*, publiée par Arthur Duparc.

Il ne fit pas long séjour à l'atelier Cabanel. De son rapide voyage à Venise, en 1881, nul enchantement ne lui resta. « Il faut peindre, disait-il avec Rousseau, Millet et Chintreuil, ce que l'on connaît et ce qu'on aime. » Son rêve n'est pas celui de Regnault. Il revient vite à la nature qui a frappé ses yeux d'enfant, aux campagnes de la Meuse, « si peu épiques, écrit Theuriet (1), avec leurs collines basses, leurs horizons bornés, leurs plaines sans relief, » mais qui lui ont paru tout à coup « plus séduisantes et plus dignes d'intérêt que les héros de la Grèce et de Rome. »

Prenons ce court tableau, dans une lettre du 3 janvier 1884 : « Les bois sont d'une délicatesse exquise avec leurs grandes herbes desséchées, couleur d'ivoire jauni ; elles sont si grandes dans certains endroits du taillis qu'elles vous caressent le visage au passage, quand on les traverse, et c'est une délicieuse sensation d'un chatouillement frais sur la figure et sur les mains toutes brûlantes de la course. » Ici, le toucher s'associe à la vue pour en augmenter la jouissance. Les couleurs mêmes semblent être perçues avec des nuances fugitives, qui font, si l'on peut dire, un chatouillement frais sur les yeux, comme fait l'herbe sur la peau.

Écrivant d'Algérie, où les médecins l'ont envoyé, Bastien Lepage peint les Arabes à peu près dans les mêmes termes que Delacroix. Il les appelle « ces loqueteux fiers comme des rois ». « Tous, dit-il, ont le burnous et la chemise ; pas un qui ressemble à l'autre. Il semble que chacun d'eux, à tout moment, donne à son vêtement, par la façon de le draper, la situation de sa pensée. — C'est encore le triomphe de la bête vérité sur l'arrangement et le convenu. Le triste, qu'il le veuille ou non, malgré lui, n'est pas drapé comme le gai. » Voilà la figure humaine sur la toile.

(1) *Revue des Deux Mondes*, article précité.

Les yeux du peintre des *Foins* gardent, sous le ciel africain, leur faculté d'analyse; il est « ravi du ton clair, rose, verdâtre, bleu pâle, faisant un ensemble blanc, teinté de saumon ». Mais sa gamme préférée est moins éclatante. Dans une composition, il ne cherche pas d'abord le bouquet décoratif, l'écharpe tricolore qu'on a reprochée à Delacroix. S'il rêve son *Ophélie*, il la voit « vêtue d'un petit corsage bleu pâle, moitié bleu, moitié verdâtre, d'une jupe blanche à gros plis, — des fleurs pleins ses poches, et, derrière elle, un paysage au bord de l'eau. »

« Je ne peux pas sortir du tout, raconte Marie Bashkirtseff aux dernières pages de son *Journal*, mais ce pauvre Bastien-Lepage sort; alors il se fait porter ici, s'installe dans un fauteuil, et comme ça jusqu'à six heures. — Je suis habillée d'un fouillis de dentelles, de peluche, tout ça est blanc, mais de blancs divers; l'œil de Bastien-Lepage s'en dilate de plaisir: — Oh! si je pouvais peindre! dit-il. » La sensation reçue par l'œil conduirait la main, s'écoulerait par la brosse.

Curiosité admirative, précocité, disposition naturelle à penser en images, à analyser ses perceptions visuelles, à dramatiser et grossir ses émotions, tels sont donc les caractères esthétiques du peintre, les signes généraux de la vocation. Aux témoignages que nous en avons recueillis, d'autres s'ajouteront au cours de ce travail: il n'est guère de pages dans les lettres d'artistes, à quelque sentiment qu'elles se rapportent, où ils n'en aient laissé paraître quelque chose. Mais le génie ne s'explique pas encore, et nous ignorerions le peintre sans l'étude d'un caractère de première importance, qu'on pourrait nommer l'instrument psychologique de la vocation: c'est la mémoire.

CHAPITRE II

LA MÉMOIRE PROFESSIONNELLE

La mémoire est la base de l'imagination constructive des artistes et des poètes. Elle est déjà l'imagination : l'éveil de certaines images ne va pas sans l'oubli de certaines autres ; se souvenir, c'est en même temps oublier, et le tableau créé par nos idées-images n'est pas plus la simple copie du tableau original qu'il n'en demeure une esquisse invariablement la même. On refait la scène en se souvenant, et on ne la refait pas sans y changer quelque chose.

Mais ce mot, *mémoire*, est bien général, bien vague. Tel quel, on ne s'en contente pas. Nous disons d'une personne qu'elle a la mémoire des faits, des lieux, et d'une autre qu'elle a la mémoire du cœur. C'est déjà une grossière distinction, faite par la langue vulgaire, entre la mémoire des perceptions, ou mémoire intellectuelle, et celle des sentiments, des états affectifs, ou mémoire émotionnelle. En partant de là, on pourrait étudier la mémoire spéciale à chaque sens, à chaque ordre de perceptions ou à leurs symboles, puis la mémoire spéciale des émotions de la vie affective, si obscures quelquefois, toujours si mélangées. Mais nous aurons avantage à simplifier ici la question, et nous allons d'abord examiner l'élément moteur et l'élément visuel, qui ont certainement le plus d'importance dans la mémoire intellectuelle du peintre. Pour la mémoire affec-

tive, il en sera parlé ailleurs, lorsque nous achèverons cette étude au point de vue des qualités de l'esprit.

Nous sommes tous, à quelque degré, des moteurs : il le faut bien, ne fût-ce que pour avoir appris à « manger sa soupe » ! De même nous sommes tous, plus ou moins, des visuels, sans quoi il nous serait impossible de nous rappeler le visage de nos parents, de nos amis, de retrouver la porte de notre maison ; et c'est en effet ce qui arrive dans les cas de perte des images visuelles, dont on a de bonnes observations. Mais les hommes sont très inégalement doués à l'égard des images visuelles ou motrices. Chez quelques-uns, les impressions produites par la vue des objets sur la couche corticale du cerveau y persistent plus longtemps ; elles sont aussi mieux dessinées ou plus complètes, et susceptibles d'être ravivées mentalement sous diverses influences, en gardant parfois une telle vivacité, que l'objet imaginaire a presque toute la précision de l'objet réel.

Les peintres appartiennent au groupe des personnes les plus favorisées, pour la richesse des « résidus » de la sensation et leur énergie de reviviscence : cela est d'observation commune, et les anecdotes cent fois rééditées que nous ont transmises les anciens (1) revenaient toujours à vanter dans les Protogène ou les Apelle l'adresse des doigts et la vue juste. Les Grecs ne doutaient pas que ce pouvoir fût un don de la nature: si l'éducation le fortifie, on ne saurait trop le dire, elle ne peut pas le créer de toutes pièces. Nous en donnerons tout à l'heure des exemples. Essayons de montrer auparavant l'indépendance relative

(1) Voyez dans Pline, par exemple, le joli récit de la visite d'Apelle à Protogène : Apelle avait tracé au pinceau une ligne d'une extrême ténuité, que Protogène divisa avec une autre couleur, et que son rival réussit à refendre encore; puis l'histoire d'Apelle traçant au charbon, sur la muraille de la salle, le portrait du bouffon qui l'avait invité par fraude chez Ptolémée. (xxxv. Trad. Littré. Collection Nisard.)

des deux mémoires visuelle et motrice, que nous avons réunies sous le titre de *mémoire professionnelle.*

« Il est très difficile, écrit un des meilleurs peintres d'Angleterre (1), de comprendre où intervient l'esprit de l'artiste. Son métier est de peindre, et la plus haute intelligence est inutile si l'homme ne peut pas rendre avec ses doigts ce que ses yeux voient, et ces choses vues doivent être, après une sorte de distillation mentale, au bout de son pinceau. La peinture est jusqu'à un certain point une chose si purement technique qu'il faut l'apprendre comme on apprend à coudre ou à scier, à limer ou à tourner, par une éducation qui consiste en actes, et avec une grande attention, une longue pratique. Cette dextérité manuelle peut être acquise comme la connaissance des couleurs, la composition, et ainsi de suite, mais seulement jusqu'à un certain point au delà duquel la peinture, du moins celle qui mérite ce nom, est une chose trop subtile pour passer d'une main à une autre main, d'un esprit à un autre esprit. »

On ne saurait marquer mieux l'importance du métier, en faisant la part exacte du métier et du génie. Ils n'ont pas manqué, ils pullulent aujourd'hui et encombrent nos salons, les habiles sans génie, les peintres de facture, qui ont su acquérir l'adresse manuelle, à défaut des autres dons qui assurent l'éminence. Encore possédent-ils quelque chose du vrai peintre, une mémoire, sans laquelle la pratique serait impossible.

Toute impression visuelle se répercute dans le cerveau sur un centre qui commande les mouvements coordonnés de la main. On admet que ce centre, ou portion de la masse encéphalique, garde sous forme de *résidu* le souvenir des actes qui sont nécessaires à la représentation

(1) Millais, *Art Journal* (Christmas Number), cité dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e série, XXXIII, 1886 (Amédée Pigeon).

graphique de l'objet vu. Ainsi s'explique l'apprentissage des mouvements qui servent à écrire, à dessiner, etc. L'aprentissage d'un métier revient à un exercice de mémoire. L'habileté manuelle, c'est la répétion facile, devenue pour ainsi dire automatique, des mouvements appris, c'est le réfléchissement naturel des « résidus moteurs », et comme la traduction, refaite en gestes, de fines empreintes laissées par le jeu des muscles sur la substance molle du cerveau.

La mémoire motrice, chez les musiciens exécutants, paraît bien fonctionner à part de la mémoire visuelle et même de la mémoire auditive. Ils jouent sans voir, et peuvent jouer sans entendre. Si nous prions un pianiste de fermer les yeux et de frapper une touche que nous nommons, son doigt la trouve aussitôt; le jeu du piano muet, dans l'obscurité, supprime complètement la vue et l'ouïe. La main a fini par devenir à peu près indépendante des autres sens qui ont contribué à son éducation.

Dans la pratique de la peinture, la mémoire motrice ne semble pas s'affranchir jamais aussi entièrement de la mémoire visuelle, au moins dans les cas normaux. On ne peint pas sans voir : les yeux contrôlent sans cesse la main qui dessine, et le jugement des couleurs leur appartient exclusivement (1). L'exercice manuel, en fait de couleurs, n'aboutit qu'à une habitude de les mélanger, de passer les teintes ou de « poser le ton ». Il y a pourtant des affinités si naturelles entre le toucher et la vue, qu'on ne saurait s'étonner que l'un supplée l'autre lorsque les conditions favorables se rencontrent, comme il arrive dans le modelage (2).

(1) De même, il est vrai, le jugement des sons n'appartient qu'à l'oreille, et l'oreille préside aussi nécessairement à l'éducation du musicien, que l'œil préside à celle du peintre.

(2) La perception des couleurs est fonction propre de la rétine, qui n'a pas d'analogue dans les autres sens, et, pas plus que l'oreille, ne peut

Un sculpteur toscan, Jean Gonnelli, étant devenu aveugle vers l'âge de vingt ans, n'en continua pas moins ses travaux. Il reconnaissait les personnes en tâtant leur visage, et distinguait les figures des médailles en touchant leur faible relief, « comme s'il avait eu des yeux au bout des doigts » (1). Il faisait, nous disent ses biographes, des figures de terre cuite, qu'il poussait à leur perfection, se laissant conduire par le sentiment du tact. « Il entreprit quelque chose de plus; il essaya de faire, de la même manière, des portraits qui furent trouvés ressemblants. On a vu, en France, un ouvrage qui constate ce fait, c'était le buste de M. Hesselin, contrôleur de la Chambre aux Deniers (2). »

Il est vrai que Gonnelli *avait vu*; le toucher ressuscitait donc chez lui des images visuelles. Dans le cas des aveugles-nés qui dessinent ou modèlent, le toucher est bien encore une sorte de vision, mais incomplète. D'ailleurs ces exemples ne sont pas plus propres que les exemples normaux à montrer l'indépendance de l'élément moteur dans la pratique. La preuve directe de cette indépendance relative, c'est toujours la nécessité d'apprendre son métier. Une preuve indirecte qu'on en pourrait donner, c'est l'influence persistante d'une certaine manière de dessiner, même chez les plus parfaits artistes.

« J'ai remarqué, écrit Bernard Pérez, une très grande

être suppléée. La perception de la forme, au contraire, est liée à des mouvements, et suppose certaines sensations des muscles de l'œil; le sentiment musculaire y est le principal, l'impression colorée est l'accessoire. C'est par rapport à la forme seulement qu'on a pu dire que la vue est le toucher à distance. On comprend donc que le toucher supplée la vue en quelque manière dans les arts du dessin et du *relief*. — Ajoutons que les images tactiles et visuelles sont pareillement déterminées dans le temps et dans l'espace.

(1) *Mémoires* de l'abbé Arnaud. Voy. *un Sculpteur aveugle*, dans le *Magasin pittoresque*, 1846.

(2) *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, de Lacombe, Paris, 1753. — On cite encore de Gonnelli le portrait du pape Urbain VIII.

ressemblance, et comme un air de parenté, entre les têtes dessinées à quatre ou cinq ans d'intervalle, par les mêmes enfants, quand ils n'ont pas appris le dessin ou copié des images variées. Cela tient sans doute à la routine de la main plus qu'au défaut d'observation (1). » Cet air de parenté se retrouve dans les dessins et les tableaux des maîtres. Il ne vient pas alors d'une ressemblance précise entre les têtes, qui sont différentes ; il réside dans la conduite du trait, la caresse du contour, dans cette chose enfin, le style, que la main finit par suggérer aux yeux, autant que les yeux l'imposent à la main. Comme ils ont une lâcheté de routine, les doigts ont aussi une vertu d'inspiration. Chez les enfants précoces, ils sont tellement dociles à l'éducation qu'ils paraissent être de moitié pour la diriger (2).

Nous prions A. de dessiner une figure, les yeux bandés. Il trace d'abord une figure de femme, par terre, avec le long porte-fusain des décorateurs : la pose est convenablement rendue, les jambes et les bras s'emboîtent à peu près à leur place, le nombril est piqué juste où il faut. Puis il dessine un cheval, sur la table cette fois : les quatre membres sont bien dans le mouvement voulu, et proportionnés entre eux; mais la tête est portée beaucoup à gauche, et ne s'ajuste pas au poitrail. Une première difficulté, celle de conduire le trait (chacun sait combien il est difficile de marcher en droite ligne quand on ferme les yeux), a été vaincue grossièrement. Mais la reprise du trait abandonné, qui faisait la difficulté principale, n'a jamais été assez bonne pour que les parties fussent toutes exactement à leur place et dans leur grandeur relative.

(1) *L'Art et la poésie chez l'enfant*, p. 189. (Paris, Félix Alcan).

(2) Notons pour mémoire qu'on attribue aux sensations tactiles et musculaires la frontale ascendante et la pariétale ascendante ; aux sensations visuelles, le siège occipital; aux sensations auditives, la partie supérieure du lobe temporal.

Les muscles ont peine à retrouver seuls les chemins parcourus, dans une figure compliquée; ils le font avec plus de sûreté dans une figure absolument symétrique, un vase, par exemple.

Ces expériences prouvent donc, tout simplement, que notre mémoire motrice est associée d'une manière si intime à notre mémoire visuelle, qu'il faudrait un exercice bien long pour réussir à les dissocier. Notons qu'une figure tracée avec rapidité a chance d'être moins extravagante : dans ce cas, la distance mesurée n'a pas été oubliée par les muscles, et les mouvements ordinaires qui répondent à une vision mentale déterminée se reproduisent dans l'ensemble avec moins de trouble.

On a cité beaucoup de peintres comme particulièrement bons moteurs ou bons visuels. Rappelons quelques faits, voire même quelques historiettes.

Ghirlandajo, écrit Vasari, était fait par la nature pour être peintre. Il n'avait besoin, pour portraire les gens, que de les voir passer devant sa boutique. Il traçait à main levée, sans règle ni compas, ses architectures et ses perspectives.

Léonard, quand il peignait un portrait, au moins dans sa première manière, se pénétrait d'abord de son modèle. Le jour il le voyait, la nuit il y songeait. « J'ai souvent expérimenté, écrivait-il lui-même, me trouvant au lit, dans l'obscurité de la nuit, combien il est important de repasser dans son imagination jusqu'aux moindres contours des modèles que l'on a étudiés et dessinés durant le jour. Par ce moyen on fortifie et conserve davantage le sens des choses qu'on a recueillies dans sa mémoire (1). »

Raphaël fut prodigieusement habile. La souplesse d'imi-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXXV, 1887. (A. Gruyer.)

tation et l'extraordinaire « éducabilité » dont Michel-Ange lui faisait un reproche, sont la preuve d'une très riche mémoire. Il savait reproduire, nous dit Müntz, avec une incomparable sûreté de main, jusqu'aux moindres particularités des monuments antiques. « Dans cette esquisse de l'intérieur du Panthéon, éternel motif d'émulation et de découragement pour les artistes modernes, il a marqué d'un trait aussi rapide qu'incisif le caractère des moulures, des plinthes, des chapiteaux. Ainsi cette justesse étonnante de coup d'œil, cette mémoire graphique sans pareille, brillent du même éclat, qu'il s'agisse de traduire par le crayon les mille variétés de la nature vivante, ou bien les chefs-d'œuvre des anciens. »

Albert Dürer avait reçu une forte éducation technique ; son habileté de main était surprenante. L'élément graphique, on en a fait la remarque, a toujours dominé dans sa manière.

Hans Holbein, à son arrivée à Londres, ne se rappelait plus le nom d'un comte qu'il avait rencontré à Bâle avant son départ. Il « le peignit suivant l'idée qu'il avait de son visage, et le peignit si bien que tout le monde reconnut ce seigneur (1) ».

Coello (Alonso Sanchez), avant de faire un portrait, étudiait longuement la personne dont il avait à reproduire les traits ; il observait les jeux de physionomie, l'expression, l'attitude, les mouvements, tout le caractère de l'individu, et il en composait peu à peu une sorte d'image idéale. Quand cette image lui apparaissait assez nette et précise, il s'enfermait dans son atelier, et, ne consultant que ses souvenirs, commençait à peindre. Il faisait ainsi

(1) Erasme, *Eloge de la folie*, Préface du traducteur. Edit. de Leide, 1713. — Holbein peignait aussi facilement de la main gauche que de la main droite. Cangiagi peignait aussi des deux mains. Henri Regnault était gaucher, mais il pouvait peindre de la main droite. L'ambidextrie se rencontre donc quelquefois dans les peintres.

une première ébauche, toujours ressemblante et vivante, qu'il corrigeait ensuite et finissait ayant le modèle sous les yeux (1).

La dextérité de Frans Floris (3e génération des de Vriendt) tenait du prodige. Lors de l'entrée de Charles-Quint à Anvers, il fit un véritable tour de force. « Etant employé aux travaux décoratifs, rapporte Carel van Mander, il peignit de grandes figures, chaque jour au nombre de sept, ne consacrant au travail que sept heures, recevant pour chaque figure une livre, monnaie de Flandre ; et il procéda de la sorte pendant cinq semaines. »

Carel van Mander rapporte encore que Lucas de Heere, son premier maître, « faisait aussi le portrait de mémoire et assez ressemblant pour qu'il fût possible de reconnaître ses personnages ». Au dire du même auteur, le peintre colonais Jean van Achen, encore écolier, dessinait de mémoire des chevaux, des personnages. « Il se fit même qu'une grande dame étant venue à Cologne, il la dessina pour l'avoir entrevue à sa fenêtre, et tout le monde la reconnut. »

« Un jour, raconte Gersaint (2), que Rembrandt était à la campagne du bourgmestre, un valet vint les avertir que le dîner était prêt ; au moment qu'ils se mettaient à table, ils s'aperçurent qu'il n'y avait point de moutarde. Le bourgmestre ordonna au valet d'aller en chercher promptement dans le village. Rembrandt, qui connaissait la lenteur ordinaire de ce valet, et qui avait, lui, le caractère vif, paria avec son ami Six qu'il graverait une planche avant que le domestique fût revenu. La gageure fut acceptée, et comme Rembrandt avait toujours des planches toutes prêtes au vernis, il en prit aussitôt une et grava dessus le paysage qui se voyait du dedans de la salle où ils étaient. En effet,

(1) Céan Bermudez, *Diccionario*, etc.
(2) Cité par Charles Blanc, *Histoire des peintres*.

la planche fut achevée avant le retour du valet; Rembrandt gagna son pari. (1) »

« Le Poussin, nous dit d'Argenville (2), copiait peu les bons tableaux ; c'était, selon lui, du temps perdu; il se contentait de les bien examiner, pour se les mieux imprimer dans l'esprit. » Poussin, ajoute cet historien, « a peu étudié d'après nature. Il remarquait seulement les différentes attitudes des hommes et en dessinait dans son livre (un album de poche qu'il avait toujours sur lui) ce qui lui était nécessaire. »

Ainsi Claude Gelée. « Il ne peignait point dans la campagne, les jours et les nuits s'y passaient à observer les divers accidents de l'aurore, du lever et du coucher du soleil; les temps de pluie, de tonnerre et autres effets de la nature ne lui échappaient pas : il revenait ensuite chez lui confier à la toile ce qu'il avait remarqué de plus considérable (3). »

Sébastien Bourdon « entreprit le voyage d'Italie à dix-huit ans ; il y fit connaissance avec Claude le Lorrain, dont il copia de mémoire un tableau ; les connaisseurs qui le virent exposé à une fête n'en furent pas moins étonnés que le Lorrain » (4).

On raconte de Charles Lebrun que « lors de l'exécution

(1) Rubens, écrit Fromentin dans *les Maîtres d'autrefois*, « sait son métier comme un ange et n'a peur de rien. » — Autres moteurs : Gérard Ter Borch, vanté pour son exécution prodigieusement habile ; Lucas Giordano (aussi fils de peintre) : il imite les maîtres qu'il veut, a trop de métier ; *Fa presto*, lui disait son père, qui exploitait sa facilité ; le surnom lui en demeura. — Tiepolo, à treize ans, possédait une habileté et une rapidité de main remarquable ; à seize ans, il était déjà considéré comme un maître. Il paria de peindre en quelques heures les douze apôtres, et gagna son pari.

(2) *Abrégé de la vie des plus fameux peintres.*

(3) Dezallier d'Argenville, *même ouvrage.*

(4) Rappelons le *François Ier* du Louvre, peint de souvenir par Titien. — Autre visuel. Pierre de Laar (le Bamboche) dessinait dès sa plus tendre enfance. Sa mémoire lui représentait fidèlement les objets qu'il n'avait vus qu'une seule fois et depuis longtemps. — Voy. Sandrart, *Teutsche Academie*, Bd. VII, *Lebensbeschreibungen der Maler.*

de la Brinvilliers, Lebrun demanda à l'exécuteur des hautes œuvres d'arrêter un moment la charrette sous prétexte d'une roue rompue. En quatre coups de crayon il la fit parfaitement ressemblante. Elle avait les mains jointes tenant une torche, et le confesseur à côté d'elle (1). » Ce n'est qu'un exemple, entre mille qu'on pourrait donner, de vision nette et rapide, servie par la sûreté de main ; mais cette vision rapide suppose évidemment les images fortes et assez durables des parties de l'objet que l'on regarde.

Deux anecdotes avaient cours sur Jean Jouvenet et Bon Boullongne. Le premier « peignit un jour sur le parquet, avec de la craie blanche, un de ses amis absent depuis quelque temps : la ressemblance était frappante; on fit enlever la feuille du parquet, qui devint un tableau d'autant plus précieux que l'amitié l'avait tracé (2). » L'autre s'était fait faire, à Rome, un habit qu'il ne savait trop comment payer. Le tailleur, las d'attendre, le fit assigner. Mais Boullongne, à force de voir son créancier, s'était si bien « imprimé sa tête », que la méchante pensée lui vint de le peindre de mémoire, et il le fit si ressemblant qu'on ne pouvait le méconnaître. Au jour indiqué, il présenta le portrait aux juges, et payant d'effronterie juvénile : « Cet homme, dit-il, se plaint de ce que je lui dois un habit, j'en conviens, mais il n'a qu'à me payer son portrait (3). »

Pour Sophie Chéron, le témoignage de d'Argenville est très positif. « Elle faisait, nous apprend-il, même de mémoire, des portraits qui pouvaient le disputer aux autres. »

Les observations ne nous manquent pas pour les modernes. Horace Vernet, tout enfant, voit dessiner son père,

(1) Dez. d'Argenville, *même ouvrage*.
(2) Id., *ibid.*
(3) Id., *ibid.* — On racontait aussi que l'un des Carrache fit de souvenir un dessin qui permit de retrouver l'homme qui l'avait volé. Mais n'abusons pas des *anas*.

et il dessine par imitation. « Il a toujours dessiné, disait Léon Lagrange (1), comme un professeur de belles-lettres sait écrire. » Mendelssohn, qui le connut à Rome en 1831, remarque lui-même qu' « il produit avec une facilité et une aisance inouïes... La comtesse E... lui avait demandé de pouvoir assister à l'ébauche de son portrait ; lorsqu'elle le vit tomber sur la besogne comme un affamé sur du pain, elle resta toute stupéfaite (2). »

Il n'était pas moins bon visuel que bon moteur. « Horace Vernet, Gustave Doré, écrit Taine (3), pouvaient reproduire un portrait de mémoire. » Un peintre militaire des plus distingués, Alfred Decaen, nous a confirmé le fait de vive voix. Il se trouvait un jour dans l'atelier du maître, qui lui avait commandé une petite copie de la *Smalah*. Horace Vernet travaillait alors à un tableau de bataille, pour lequel il avait besoin de derniers renseignements. Un officier est introduit; il venait offrir de lui donner une pose, ayant assisté à l'affaire, en Algérie. Tandis qu'il parlait, Horace l'examinait avec attention, le mesurait des yeux, faisait le tour de sa personne. « Je suis donc à votre entière disposition, dit enfin le visiteur ; mettons la pose à demain, si vous voulez. — Merci, c'est fait », répondit Horace en souriant. A peine l'officier était-il sorti, qu'il brossa vivement la figure : elle était vivante et ressemblante.

Géricault, lui, « n'avait pas à un haut degré, écrit Charles Clément (4), ce sentiment inné de la proportion,

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1863.

(2) Mendelssohn, *Lettres inédites*, recueillies par A.-A. Rolland. — Lettre du 15 mars 1831.

(3) *De l'Intelligence*, t. I, p. 84. Taine ajoute : « Abercrombie cite un peintre qui, de souvenir et sans l'aide d'aucune gravure, copia un martyre de saint Pierre par Rubens, avec une imitation si parfaite que, les deux tableaux étant placés l'un près de l'autre, il fallait quelque attention pour distinguer la copie de l'original. »

(4) *Gazette des Beaux-Arts*, XXII, 1867. — Horace Vernet disait de Gérôme qu'il voyait son tableau fait avant de le commencer sur sa toile. *Ibid.*, 2e série, XIV, 1876. (Ch. Timbal.)

cette mémoire des formes, ce *compas dans l'œil*, qu'il enviait tant à Horace Vernet. Son exécution picturale était franche, son dessin laborieux; appliquant un papier calque sur son croquis, il en reprenait les traits, etc. » S'il n'avait pas le compas dans l'œil ni dans la main, en revanche il voyait l'*effet*, puisqu' « il peignait au premier coup, sur la toile blanche, sans aucune ébauche ou préparation quelconque en dehors du trait bien arrêté. »

Comme Poussin, qu'il admirait sans en être jamais rassasié, Millet regardait beaucoup, mais il copiait peu et resta toujours incapable de ce travail. « Il n'a jamais *fait le morceau*, remarque très justement André Michel (1); il est probable même qu'il n'a presque jamais travaillé « d'après nature »; mais il renouvelait constamment la sensation de la réalité par un commerce assidu. » Nous l'estimerions faible moteur et bon visuel. Chintreuil aussi : il était venu à la peinture par l'émotion, et sans la préparation héréditaire d'un métier. Ses amis ont désespéré de lui. De la Fizelière accuse « les défaillances natives de sa main ». Chintreuil acquit à grand'peine, ajoute-t-il, « la faculté, qui lui manqua longtemps, d'exprimer d'une touche nette, claire et séduisante, ce qu'il voyait ou devinait. » Plusieurs, écrit aussi Champfleury, lui conseillaient de rester commis libraire, tant il était maladroit. « Tous déploraient le fâcheux entêtement qui lui mettait le pinceau en main (2). » Il avait la mémoire des tons, plus que celle des formes, nous disait récemment un de ses camarades de la première heure, le bon peintre et graveur Léopold Desbrosses : de là, une hésitation qui ajoutait sans doute à sa maladresse (3).

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXXVI, 1887.

(2) A. de la Fizelière, Champfleury et Fleuriet, *la Vie et l'Œuvre de Chintreuil*.

(3) Étant professeur de dessin à Pont-de-Vaux, avant d'être venu à Paris, Chintreuil avait imaginé, nous dit encore Léopold Desbrosses, de prendre sur une feuille, à l'aide de quelques points invisibles pour d'autres que

Fromentin, lisons-nous dans le *Journal des Goncourt,* « était curieux parlant de lui, nous disant… que jamais il n'avait travaillé d'après nature, qu'il n'avait jamais pris de croquis, pour se forcer à regarder simplement, que les choses ne lui reviennent que des années après, que ce soit de la peinture ou de la littérature. Il affirmait que ses livres du *Sahara* et du *Sahel* avaient été écrits dans la réapparition des choses qu'il croyait ne pas avoir vues, que chez lui c'est toujours de la vérité sans aucune exactitude, que par exemple la caravane du chef avec ses chiens, il l'a vue, mais point du tout en la localité où il l'a mise, et non dans le voyage décrit (1). » Il disait : « Oh ! j'ai une mémoire tout à fait particulière ; je ne prends pas de notes, il m'arrive même quelquefois, dans la fatigue du voyage, de fermer les yeux, de sommeiller à demi, et je suis tout à fait de mauvaise humeur contre moi, me disant : Tu perds ça ! Eh bien ! non ; au bout de deux ou trois ans, j'en retrouve le souvenir rigoureux (2). »

Regnault avait hérité l'adresse paternelle, la dextérité de main. Le dessin ne lui coûtait pas. « Ah ! si je savais peindre comme je sais dessiner, écrivait-il à Arthur Duparc, je serais bien heureux ! Cela viendra peut-être en travaillant beaucoup. » Visuel aussi, « ne comptant que sur sa mémoire, il s'exerçait à tout voir, à tout remarquer ; il refusait de copier aucun dessin ou gravure, et c'est ainsi qu'il acquérait seul les premières notions de cette connaissance de l'animal… » Il a décrit admirablement, remarque Gilbert Ballet (3), ce procédé de représentation mentale familier aux peintres, et qui confine parfois, nous l'allons voir, à l'hallucination :

lui, le calque du modèle à copier, et grâce à ce subterfuge il parvenait à cacher aux élèves sa propre insuffisance.

(1) Tome I.

(2) Tome V.

(3) *Le Langage intérieur et les diverses formes de l'aphasie.*

« Je veux faire revivre, écrivait-il du Maroc, les vrais Maures riches et grands, terribles et voluptueux. Je monterai d'enthousiasme en enthousiasme, je m'enivrerai de merveilles, jusqu'à ce que, complètement halluciné, je puisse retomber dans notre monde morne et banal, sans craindre que mes yeux perdent la lumière éclatante qu'ils auront bue pendant deux ou trois ans. Quand, de retour à Paris, je voudrai voir, je n'aurai qu'à fermer les yeux, et alors Mauresques, fellahs, Indous, colosses de granit, éléphants de marbre blanc, palais enchantés, plaines d'or, lacs de lapis, villes de diamants, tout l'Orient m'apparaîtra de nouveau... Oh! quelle ivresse, la lumière... » (1)

Flaubert protestait contre l'assimilation, faite par Taine, de la vision intérieure de l'artiste à celle de l'homme vraiment halluciné. Consciente ou inconsciente, l'hallucination cependant paraît bien n'être, comme dit Ballet, que l'image visuelle à l'état fort. L'hallucination vraie, celle qui crée son objet de toutes pièces (2), est bien le dernier terme d'une série dont les états restent comparables entre eux. Chez certains sujets prédisposés, les deux extrêmes se touchent, le normal confine à l'anormal. On nous permettra de rappeler, à ce propos, l'histoire vraiment extraordinaire (3) de ce peintre anglais, héritier de la clientèle de Reynolds, à qui il suffisait de faire poser coup sur coup plusieurs modèles pendant une demi-heure, pour les retrouver ensuite mentalement et achever les portraits esquissés dans cette courte séance :

(1) Lettre datée de février 1870. — Regnault a dit énergiquement *bue*, et non pas *vue*, qu'on trouve dans le texte de Ballet. Voy. *Correspondance*, publiée par A. Duparc.

(2) Blake le voyant, ou le fou, s'était fait le peintre de ses visions. Voy. Brierre de Boismont, *Des Hallucinations*.

(3) Donnée par Wigan ; reproduite par Brierre de Boismont, *ouvrage précité*, p. 28, puis par Taine, et enfin par Ballet.

« Je prenais l'homme dans mon esprit, a-t-il rapporté lui-même, je le mettais sur la chaise, où je l'apercevais aussi distinctement que s'il y eût été en réalité, et je puis même ajouter, avec des formes et des couleurs plus arrêtées et plus vives. Je regardais de temps en temps la figure imaginaire, et je me mettais à peindre ; je suspendais mon travail pour examiner la pose, absolument comme si l'original eût été devant moi. *Toutes les fois que je jetais les yeux sur la chaise, je voyais l'homme.* » Mais l'hallucination finit par s'implanter dans le cerveau de l'artiste : son erreur, qui était voulue et passagère, devint durable ; il confondait la figure imaginaire avec la figure réelle. « Puis tout devint confusion... Je perdis l'esprit et restai trente ans dans un asile. » Chose remarquable, cette faculté de peindre de mémoire n'en fut pas abolie ; mais les médecins jugèrent prudent de lui en défendre l'exercice.

Auprès de ce sujet classique, nous rangerons un dessinateur graveur, oublié déjà (1), Thomas Casimir Regnault. Il était né à Bayeux, de parents pauvres, sur lesquels nous n'avons pas de renseignements ; à bout de misère, il prit du poison, vers l'âge de quarante-trois ans (sans doute en 1871), après avoir perdu une bête qu'il affectionnait. Qu'il copiât ou qu'il inventât, Regnault attaquait le métal directement, et sans se donner la garantie d'aucun dessin préparatoire. « Je n'en ai pas besoin, répondait-il un jour à un ami (2) ; lorsque je grave, je me copie ; je vois mon œuvre sur la planche, les contours, les effets, jusqu'aux hachures. » Sa main ne faisait donc que suivre l'image. Une particularité curieuse de cette mémoire, est qu'il ne semblait pas maître de rien changer à sa vision mentale : il la rendait dans la dimension où elle lui était apparue, et il lui arriva une fois de reproduire dans les formats les

(1) Son nom ne figure même pas dans le *Larousse*.
(2) M. Carpezat, à qui nous devons cette communication précieuse.

plus divers une série de portraits égaux qu'on lui avait demandés.

Regnault ne transportait pas seulement, sur le cuivre ou le zinc, sans dessin préalable, un tableau, une gravure; il avait encore une mémoire assez bonne pour faire un portrait de souvenir. Il fit, entre autres, celui d'une jeune fille qui était venue deux fois à l'atelier, et qu'il avait considérée avec beaucoup d'attention; lorsqu'il montra à ses amis la page délicate où il avait buriné ses traits, ils reconnurent aussitôt le modèle. S'il travaillait dans la campagne, il renversait le paysage du premier coup, sans difficulté apparente, afin qu'il vînt à l'impression du bon côté (1).

Un héréditaire assez brillant, l'abbé C..., que nous avons personnellement connu (2), offre un exemple d'une autre sorte, celui d'un homme ne sachant vraiment pas dessiner, à qui sa mémoire visuelle fournit cependant nombre de formes toutes faites, avec lesquelles il bâtit ses propres compositions. L'abbé C... avait rêvé de traduire en des peintures ses théories extravagantes du monde, et il en avait composé les dessins, lavés à l'aquarelle (3), que d'ailleurs il s'avouait à peu près incapable d'exécuter. Dans ces dessins, on retrouvait des figures anciennes, des poses des maîtres italiens, en particulier. Il se défendait

(1) Son œuvre ne se trouve pas toute, il s'en faut bien, au Cabinet des Estampes. Quelques pièces sont bizarres; une affiche multicolore, du temps de la Commune probablement, trahit un cerveau dérangé. Regnault signait volontiers: *Fondateur de l'art de dessiner avec sûreté et correction dans les métaux*. Il avait obtenu une mention honorable en 1861.

(2) Nous l'avons retrouvé, après vingt ans, à l'asile Sainte-Anne, dans le service du Dr Magnan. Il reparaissait dernièrement à Montmartre, comme candidat, après la mort de Joffrin.

(3) L'un de ces dessins, autant qu'il m'en souvient, représentait le monde gouverné par le sort, avec la devise plusieurs fois répétée, *Deus sors est;* un autre, le cours de la vie entre les deux selles de la naissance et de la mort: les parties secrètes de la femme occupant le centre de figure de la composition, sans nulle intention d'indécence.

de bonne foi de les avoir copiés : sa mémoire lui représentait à mesure ce qu'il pensait inventer ; l'idée conçue en son cerveau prenait forme par le jeu inconscient de l'imagerie mentale. Aussi la plus singulière disparité régnait-elle entre le contour général des figures, qui était suffisamment juste ou expressif, et le trait qui demeurait toujours malhabile et enfantin. Le pauvre fou dessinait comme l'on calque.

Nous n'avons pas distingué expressément, dans nos exemples, les formes et les couleurs : il est vraisemblable qu'elles ne sont jamais ravivées au même degré. Tel peintre reverra plutôt mentalement et reproduira mieux l'esquisse linéaire d'une scène ; tel autre, les taches lumineuses, colorées, dont l'assemblage un peu confus laisse deviner pourtant les détails qui n'ont pas été rendus. La distribution ordinaire des peintres en dessinateurs et en coloristes, on pourrait ajouter celle des artistes en peintres et en sculpteurs, a une raison, non pas la seule, dans la qualité de leurs images mentales. Ils ne sont pas tous les mêmes visuels.

Disons plus, il se rencontre des visuels faibles parmi les hommes qui font métier de peindre. A la vérité, ils ne seront pas les plus éminents. La pratique des grands maîtres, qui se formaient par de longues études, mais abordaient leur sujet avec liberté et retrouvaient dans la fougue de l'inspiration toute leur science, annonce évidemment le pouvoir de raviver les images. Comparez aux peintres faciles, aux décorateurs toujours en frais d'imagination, ces artistes laborieux qui n'inventent rien, qui ne savent pas donner un coup de brosse sans recourir au modèle, et ne peuvent rendre que ce qu'ils ont sous les yeux ! Les premiers, qui sont de bons visuels, risquent d'être *pourris de chic* et manquent parfois de discipline ;

les seconds parviennent à compenser leur faiblesse « rétentive » par la franchise de l'impression, la suite dans le travail. Ceux-là sont les mieux doués par la nature ; ceux-ci ne passent guère les bornes d'un talent estimable ou distingué.

Nous savons déjà quelque chose de plus sur le génie. L'émotion du beau en est le premier élément, et c'est une sorte d'émotion élective qui répond à des aspects très distincts de la nature, selon le don spécial à chaque artiste. Le second en est la mémoire, car sans elle l'imagination constructive ne reposerait sur rien, et l'on peut dire avec Bain que « plus les provisions intellectuelles de l'artiste sont abondantes, mieux il est préparé à se soumettre aux nombreuses conditions d'une œuvre vraiment grande (1). »

L'imagination constructive ne dépend pas uniquement, toutefois, de la richesse des mémoires spéciales. L'œuvre des femmes peintres nous le prouve assez. L'infériorité intellectuelle du sexe féminin en général n'a pas empêché les femmes de se distinguer parfois dans les sciences. A plus forte raison, y avait-il place pour elles dans les arts, où les facultés supérieures d'abstraction et de généralisation ne sont pas requises au même degré. Elles possèdent même fréquemment les dons qui y sont indispensables, l'adresse manuelle, la mémoire des sons et des couleurs, une sensibilité vive, facile à émouvoir et prompte à raviver les émotions déjà ressenties. Mais ces facultés, communes à peu près à tous les hommes, et qui ne frappent dans les privilégiés que par leur degré d'excellence et leur association, ne peuvent point, par elles-mêmes, constituer le génie; la combinaison créatrice des diverses images fournies par la mémoire exige une vigueur de l'organe cérébral, qui est inégalement dévolue aux peintres, et qui s'est rencontrée

(1) *Les Sens et l'Intelligence*, p. 562 de la traduction Cazelles.

dans les femmes assez rarement pour diminuer leur apport original à l'œuvre poétique de l'humanité. En peinture même, aucune d'elles n'a jamais frayé un chemin nouveau, ni occupé la première place ; elles sont des interprètes plutôt que des initiatrices, des échos plutôt que des voix (1).

On a donné bien des raisons de cette infériorité. La seule que nous ayons à faire valoir concerne la mémoire. Les femmes, on le sait, ne répriment pas facilement ni le rire ni les larmes ; elles sont sujettes aux réflexes sur lesquels notre volonté a une action, et leur pouvoir d'arrêt est moindre que chez l'homme. De même nous les trouvons plus soumises au mécanisme de la mémoire professionnelle, plus passives dans la reviviscence des images. Elles sont peu capables d'enrichir librement les associations d'images une fois créées qui forment cette mémoire, et d'intervenir ensuite avec originalité dans leur reproduction automatique. Elles ont, en un mot, les signes de la vocation, elles en ont l'instrument ; leur faiblesse consiste à demeurer plus dépendantes de l'instrument (2).

La critique des conditions de l'œuvre, dont parlait Bain, n'entre pas dans notre sujet. Mais que l'on puisse ou non

(1) Rosa Bonheur aura été la plus originale peut-être.

(2) Les causes sociales doivent être écartées. La moitié au moins des femmes peintres ont été filles, sœurs, nièces ou femmes d'artistes, et ont vécu dans des familles où elles ne se heurtaient point aux préjugés bourgeois. Nous verrons plus loin, d'ailleurs, que le don vrai comporte à l'ordinaire une forte volonté pour l'action, et il ne semble pas que les femmes supérieures aient jamais montré moins d'initiative que les hommes. Les raisons, enfin, qui les peuvent éloigner du théâtre ou même de la littérature, ne les éloignent pas du chevalet ; elles y sont à leur place, et le public n'a pas marchandé ses éloges à celles qui les avaient mérités. Quelques-unes, même, ont dû seulement à la grâce de leur sexe qu'on ait conservé leur nom, et, pour plusieurs des quarante ou cinquante femmes peintres inscrites au livre d'or, la curiosité, la sympathie, ont fait de moitié les frais de la réputation. — Voy. Mme Necker de Saussure, *l'Education progressive*, etc. ; Susanna Rubinstein, *Psychologisch-æsthetische-Essays, Zweite Folge* (Heidelberg, C. Winter, 1884), et plusieurs autres.

formuler les règles précises du beau (1), il est hors de doute que les grandes floraisons artistiques ne sont pas venues au hasard, et que l'histoire de chaque art en particulier a obéi à certaines lois de développement. Plusieurs écrivains illustres ont essayé de les dégager : nous allons le faire après eux, en rattachant cette fois l'évolution de la peinture aux conditions mêmes de l'analyse visuelle : ainsi l'on peut rattacher celle de la musique aux conditions de l'analyse auditive. Tout ce qui concerne la vue intéresse dans le peintre.

(1) C'est l'affaire de l'*esthétique appliquée,* que l'on confond souvent avec la théorie psychologique du beau.

CHAPITRE III

LA VISION

La mémoire visuelle, nous l'avons montré surabondamment, est un des moyens essentiels du peintre. Mais l'exercice du génie pittoresque est subordonné, au moins dans l'ensemble, à certaines conditions de la vision elle-même. Les unes concernent l'organe, l'appareil physique et physiologique ; les autres, l'image mentale, ou plutôt le travail mental sur les images. Ces dernières ont une importance majeure, à notre avis. Pour les autres, il y aurait surtout à examiner la portée de la vue, les pigments de la choroïde et de l'iris, et l'impression des couleurs sur la rétine.

Nous renvoyons à une autre partie de ce travail ce que nous avons à dire de la myopie, qui est une infirmité. La longueur ou la brièveté du cône oculaire, nous le prouverons, sont des défauts à peu près indifférents. Si leur influence n'est pas nulle dans l'œuvre personnelle d'un artiste, elle est négligeable dans l'évolution historique dont nous avons à parler. La qualité du peintre, hâtons-nous de le dire, n'est pas située dans l'appareil dioptrique, mais dans le cerveau. La mémoire visuelle, Galton en avait fait la remarque, ne dépend aucunement de la portée de la vue. Ce serait une erreur de supposer, écrit-il, qu'une vue perçante est accompagnée d'une claire mémoire visuelle ; l'indépendance des deux facultés est bien indiquée en un grand nombre d'exemples (1).

(1) F. Galton, *Inquiries into human faculties and its development*, p. 97.

La coloration claire ou foncée de l'œil ne saurait influer davantage, ni sur la persistance, ni même sur la nature des images visuelles. Parmi les peintres français aux yeux bleus ou clairs dont les noms viennent au hasard sous notre plume, Quentin La Tour, Prudhon, Bastien-Lepage s'opposent trop franchement à Géricault et à Jean-Paul Laurens, pour que nous inclinions à faire fond sur ce caractère. Si même il expliquait certaines qualités personnelles, la dissémination des yeux clairs et des yeux foncés interdirait d'y chercher aucune marque d'école dominante (1).

Le pigment de la face interne de la choroïde a plus de valeur, en ce sens que l'opacité, inégale selon les individus, du pigment choroïdien, qui fait de l'œil une chambre obscure, permet de supporter l'action d'une lumière vive. La riche nourriture des réseaux sanguins contribue au même résultat, et donne à l'œil normal toute sa vigueur. Tel celui de Guillaumet. Eugène Mouton (2) admire la « vision merveilleuse » de ce peintre. « Elle étincelait dans ses yeux, dont une obliquité légère, écrit-il, accentuait l'ouverture. » Les arcades sourcilières étaient larges, les sourcils formaient des arcs nets et fermes ; les yeux, doués d'un pouvoir d'accommodation indéfini, s'adaptaient « à tous les degrés de la distance et de la lumière. » Guillaumet a pu peindre le désert, parce qu'il en a supporté l'éblouissement. La vue de Meissonier était aussi d'une acuité exceptionnelle. De là, le fini de son œuvre, qui reste large. Ce « fini précieux », écrivait Théophile Gautier, « vient du rendu ferme et net des objets, réduits à une petite dimension, et non pas d'un travail minutieux, fondu, pointillé, léché ».

On cite enfin quelques peintres dont la rétine serait im-

(1) Ingres avait les yeux noirs, Delacroix aussi !
(2) Préface aux *Tableaux algériens*.

pressionnée par les rayons ultra-violets du spectre, que le cristallin absorbe au plus haut degré chez la majorité des hommes (1). Leur cas est anormal, et, en somme, l'influence de ces particularités sur le développement de l'art nous semble nulle, sinon par les imitations qui en peuvent dériver.

La reproduction exacte des objets suppose, au contraire, un long travail d'analyse et de synthèse, dont la biographie des peintres, aussi bien que l'histoire des écoles, met en évidence les résultats successifs. Le progrès y serait marqué par la recherche prédominante, selon nous, d'abord du contour précis, puis du modelé, et enfin de la couleur. Quelques pages suffiront à l'établir.

Imaginez que nous sommes en pleine campagne. Une figure apparaît devant nos yeux. Que voyons-nous ? Une masse, une tache d'ombre ou de lumière, suivant l'éclairage ; rien de plus. Mais bientôt surgissent les parties lumineuses ou obscures, diversement colorées et dégradées, qui faisaient la tache. Voir clairement, c'est les démêler dans cet ensemble. Une couleur vive a pu nous y frapper, une loque rouge, par exemple. Encore est-il que notre analyse visuelle se fait, remarquons-le bien, sur le thème du clair et de l'obscur ; elle nous amène à limiter la figure, à la détacher du fond ou du milieu, en un mot, à saisir le contour et le relief. L'analyse des tons vient la dernière ; la sensation en est complexe, moins facile à débrouiller et à reproduire.

Voulons-nous peindre, nous rétablirons nécessairement les parties pour avoir l'ensemble : d'abord le contour, puis le relief, au moyen des noirs et des blancs, les couleurs spéciales étant distribuées elles-mêmes dans leur gamme

(1) Voy. A. Charpentier, *la Lumière et les Couleurs*, p. 85.

d'intensité lumineuse, sous peine de déformations choquantes. Mais cela ne peut pas suffire au coloriste ; il lui faut apprendre à discerner la valeur des tons, à les employer dans leurs rapports de contrastes, de reflets, d'ombres portées, et penser enfin la nature, oserions-nous dire, en lumière nuancée, non plus seulement en lumière colorée.

C'est, en abrégé, l'histoire de la peinture. Chacun de nous la recommence, et n'y avancerait guère, faute de maîtres ou de modèles. Une première preuve nous en est donnée par la psychologie de l'enfant.

L'enfant qui s'amuse à dessiner fait une caricature sans le vouloir. Il accuse les parties saillantes de l'homme ou de l'animal, la tête, le corps, les membres ; une barre lui suffit pour indiquer les bras ou les jambes, les doigts sont rarement au complet. L'art enfantin, a conclu Bernard Pérez (1) d'observations nombreuses, va du simple au composé, de l'ensemble au détail, et du détail le plus saillant au plus délicat. L'enfant est surtout, malgré l'avis contraire de Spencer, un dessinateur. « Quoi qu'on en ait dit, la couleur n'est pas la chose principale pour lui. Tout jeune, il est friand des couleurs vives, mais il les aime sur une forme arrêtée. La couleur est la joie des yeux, mais il faut qu'elle revête et caractérise un objet ; posée sur une surface quelconque, elle n'exprime rien sans le dessin. »

Les hommes primitifs ne sentent pas autrement que les enfants. Si le coloriage les flatte, ils ont peine à retrouver le dessin dans le jeu des ombres et des lumières qui produit le modelé. Guillaumet a justement une jolie page sur les jeunes femmes bou-saadiennes qu'il eut licence de portraiturer en Algérie :

« Elles se penchent, écrivait-il, jusques sur mon épaule,

(1) *L'Art et la Poésie chez l'enfant*, chap. VI.

voulant voir si je les fais ressemblantes. Celle-ci se plaint que j'ai omis quelques-uns de ses tatouages; celle-là réclame plus de rouge sur ses pommettes. L'une, qui n'est vue que de dos, me demande pourquoi je ne montre pas sa figure ; l'autre, se reconnaissant à son costume, s'écrie : « Machi-meleh ! » (mauvais), parce que je me refuse à représenter tous ses bracelets sur son bras nu. Toutes enfin voudraient que j'enlevasse les ombres qui modèlent leurs traits, les lignes et les teintes plates frappant davantage leur entendement; ce qui leur est commun avec les enfants et, après tout, ne fait que reproduire avec une ingénuité pittoresque les réflexions de nos « bourgeois » les mieux intentionnés (1) ».

Un peintre nous a narré qu'il eut à faire, dans sa jeunesse, le portrait d'un négociant levantin. L'homme était coiffé d'un superbe tarbouche rouge; le portrait fini, il ne jugea pas la coiffure réussie : la couleur, fit-il dire par son interprète, lui paraissait sale d'un côté. Le peintre expliqua vainement qu'il avait dû mettre un peu d'ombre pour *faire tourner* ; l'homme ne se laissa pas convaincre, il prit son tarbouche par le gland et, présentant chaque face à la lumière, il répétait avec un sourire de malice : « Rouge, rouge, rouge ! » L'artiste peignit donc *rouge partout*, c'est-à-dire plat, et satisfit son client.

Les premiers peintres dignes de ce nom ont toujours mieux vu que ce marchand levantin. La grande difficulté pour eux n'en était pas moins de rendre le contour exact des choses, de marquer les lignes qui enferment et individualisent les objets ou les figures. S'ils employaient des couleurs, ils les arrêtaient par le dessin ; ils durent peindre uniment, presque sans nuances.

Les anciens louaient Polygnote d'avoir ouvert la bouche

(1) Guillaumet, *Tableaux algériens; les Intérieurs.*

des figures et fait voir les dents. Parrhasius, nous dit Pline, « acheva les contours, fit tourner les figures, montra le relief (1). » Cicéron avait écrit : « On loue dans Zeuxis, Polygnote, Timanthe et les artistes qui n'ont employé que quatre couleurs, le dessin et la pureté des formes. Mais dans Aétion, Nicomaque, Protogène et Apelles, tout est parfait. Telle est sans doute la destinée de tous les arts ; rien n'a été perfectionné en même temps qu'inventé (2). »

L'Occident n'eut pas à réinventer la peinture ; mais il atteignit la perfection en suivant le même chemin. En Italie, les peintres de génie qui abandonnèrent le formalisme byzantin durent s'affranchir encore de la tyrannie des lignes pour exprimer le relief. Cimabué enlève ses figures comme il peut avec un modelé grossier. Dans Giotto, le modelé reste assez sommaire, et l'honneur de ce maître n'est pas là : il est dans une meilleure ordonnance des groupes, dans le caractère expressif et le dessin plus délicat des personnages. Le progrès fut décidé par l'influence de la sculpture ; les critiques, sur ce point, sont unanimes. Frappés des avantages de cet art rival, les novateurs, Masaccio et Mantegna, se préoccupèrent d'obtenir l'illusion de la bosse par une savante dégradation des tons. Mantegna avait si bien compris l'éloquence du relief et des formes tournantes, qu'il resta, jusqu'à la fin de sa vie, « le plus sculpteur de tous les peintres (3) ». Il aime les problèmes graphiques, a des raccourcis audacieux. Léonard acheva le modelé, et en donna une théorie qui a longtemps prévalu.

(1) Pline, XXXV. (Collection Nisard.)
(2) Cicéron, *Brutus*, XVIII. (Collection Nisard.)
(3) Donatello était venu à Padoue couler en bronze la statue équestre de Gattamelata et exécuter les bas-reliefs du Santo. Ces créations du grand sculpteur florentin firent sur l'esprit du jeune Mantegna une impression profonde, qui dura toujours. — Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXXIII, 1886 (Paul Mantz).

Il écrivait dans ses cahiers : « Le premier soin du peintre est de donner à la superficie plane de son tableau l'apparence d'un corps relevé et détaché du fond. » La perfection résulte pour lui de la juste et naturelle dispensation des lumières, qu'on appelle le clair-obscur. « Si un peintre recule à mettre les ombres où elles sont nécessaires, il se déshonore et rend son œuvre méprisable aux bons esprits, pour briguer la fausse estime du vulgaire et des ignorants, qui ne regardent dans un tableau que le brillant et le fard du coloris, sans prendre garde au relief (1). » Léonard, il est vrai, ne resta pas toujours à ce point l'élève du Verocchio et des peintres orfèvres du xve siècle. Il sut *envelopper* ses figures, et Vasari disait que les chairs de la *Mona Lisa* étaient modelées avec de la vraie chair. Cependant la *Mona Lisa* a pu perdre son coloris sans s'évanouir : elle garde le modelé résistant, dont le maître avait le plus souci ; la coloration n'y était vraiment que le fard et ne naissait point des couches profondes de l'épiderme.

Le *sfumato* qu'il préconisa dans la peinture, Léonard le devait à l'emploi des couleurs à l'huile, qui se répandait maintenant en Italie. Cette découverte avait favorisé une recherche nouvelle dans l'expression, et l'heureuse fortune des van Eyck, qui la reçurent, ne fut pas purement un accident. Si Giotto avait essayé déjà de mélanger l'huile à ses couleurs, il visait moins à les rendre plus riches que plus solides ; mais les Flamands trouvèrent ce qu'ils cherchaient, et ce qu'il était dans leur génie de pouvoir bien employer. La même raison fit des Bellini et des Vénitiens les disciples chaleureux d'Antonello de Messine, qui apportait de Flandre les nouveaux procédés, tandis que les maîtres florentins dédaignaient d'y recourir. Ghirlandajo, le digne

(1) Voy., pour ces citations, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, xxxv, 1887 (Gruyer).

prédécesseur de Léonard, n'avait pas voulu accepter, écrit Lafenestre (1), les innovations flamandes, les jugeant trop compliquées et trop incertaines, et il s'en tint, lui comme quelques autres, au vieux procédé de la détrempe, « dont les effets clairs, calmes, sûrs, durables, lui paraissaient suffire à des imaginations simples et saines ».

En Flandre même, d'ailleurs, l'emploi des couleurs à l'huile ne fit pas nécessairement les peintres coloristes absolus. Les vieux maîtres du Nord ne se dégagent pas de l'élément graphique, et ils s'en tiennent à un faire très serré. Une invention matérielle ne pouvait suffire à changer l'art d'un seul coup ; l'huile servit l'évolution du sentiment pittoresque, elle ne la créa pas.

Mais pourquoi cette parenté lointaine des Vénitiens avec les maîtres du Nord, cette indifférence des Florentins pour l'harmonie des couleurs ? D'où vient cette opposition dans les tendances, qui fait les écoles ? Des écrivains illustres en ont donné les raisons. Taine, par exemple, a considéré les grandes floraisons de l'art comme des productions naturelles ; il a montré, dans le style le plus riche, comment elles naissent du sol et de l'histoire, du milieu et de la race, des conditions physiques et des habitudes sociales. Ne considérons ici que la *localité*, ou, d'une manière plus précise, l'atmosphère : elle intéresse seule la vision ; l'éducation de notre œil dépend surtout de l'intensité de la lumière et de la transparence de l'air.

Dans les contrées sèches du Midi où domine le calcaire, la lumière est éclatante, au point d'y faire paraître les colorations pauvres et ternes ; le ciel bleu donne l'illusion d'une voûte pleine, tout reste visible dans l'air vibrant et léger, et, jusqu'aux plans éloignés de l'horizon, les roches gardent leurs arêtes vives, les feuillages leurs découpures,

(1) *La Peinture italienne.*

les terrains leurs formes : c'est un paysage aux reliefs solides, aux lignes fermes, et pour ainsi dire sans atmosphère matérielle, dont la construction géologique ressemble parfois à une architecture. Dans les contrées du Nord humides et plates, ou largement montueuses, la lumière est plus douce, les nuées glissantes forment en haut des écrans et des fuites profondes, les terrains ont une épaisseur molle; l'herbe verte, sous le ciel gris où vibrent quelques tons chauds, s'exalte et luit d'un éclat singulier qu'on dirait venir du sol lui-même : c'est un paysage aux colorations vivaces, mais gras et fondu, où la vapeur diffuse revêt chaque plan d'une enveloppe tangible. Là, peuvent suffire à l'artiste le dessin et la détrempe ; il réclame, ici, une palette moins sobre, une touche plus nourrie.

Lorsque les maîtres ombro-florentins placent leurs figures dans un site, ils bornent leur indication du paysage à un profil de montagne, à la grêle découpure d'un arbre dans le ciel clair. Les maîtres flamands ou hollandais ne se contentent pas volontiers de ce symbole ; une silhouette abrégée ne traduirait pas convenablement leur sensation. Déjà les van Eyck donnent pour fond à leurs tableaux une nature vraie. Après eux, Bouts, Patinier, Egide van Coninxloo (1), Lucas de Malines, David Vinckelboons, commencent le paysage indépendant, que bientôt vivifiera une inspiration naturaliste plus franche, plus hardie.

Le souci de la nature devait conduire à la recherche de nouveaux effets, et la pratique du paysage a contribué évidemment, avec celle du portrait, à rajeunir les vieilles écoles. La peinture française d'aujourd'hui, pour ne pas descendre toute l'histoire, a répété brièvement cette longue

(1) Carel Van Mander le loue d'avoir mis plus de feuilles aux arbres.

évolution, et poussé même l'analyse visuelle au point critique où l'on cesse de bien voir.

Prenons d'abord le paysage. Quelle différence de Poussin à Constable et à Corot, à Théodore Rousseau, à Chintreuil, à tous les autres ! Le tableau de Poussin est une architecture magnifique ; un siècle durant, on va construire le « pittoresque ». Claude Gelée ne se défait pas des « fabriques » artificielles ; Ruysdaël lui-même, Hobbema, écrivent leurs feuillages plus ou moins. A la nouvelle école, un coin de nature suffit, pourvu que la ramée bouge, que la sève circule sous l'écorce, que les gazons fourmillent de fleurs et boivent le soleil ou la rosée. La nature n'apparaît plus immobile dans le contour et passive sous la lumière, elle est active et elle respire. Au feuillé qui écrivait et finissait trop, on préfère la tache juste, qui laisse trembler les feuilles et l'air baigner les silhouettes. Les repoussoirs de convention tombent ; l'œil va sans effort au centre du tableau, où il se repose. Constable a abandonné les tons roussis de l'automne, il plaque les verts qu'on désespérait de pouvoir rendre, et il fait courir les souffles du vent dans les nuages. Avec Corot, l'élément graphique disparaît, le dessin passe dans la touche, les tons se dégradent en une gamme homogène. Chintreuil ose peindre la verdure acide des midis éblouissants. Daubigny laisse leurs fleurs aux arbres. S'il arrive encore à Théodore Rousssau d'avoir des arbres faisant coulisse (1), Courbet quelquefois passe bravement sa manche sur le premier plan. On peint toutes les saisons, toutes les heures du jour. Des paysagistes

(1) Pour Rousseau, la forme est la première chose à observer. « Pour la rendre, disait-il, votre pinceau doit suivre le sens des objets qu'il peint... Mais l'ensemble seul, ajoutait-il, *finit* dans un tableau... » Il subordonnait donc la coloration à l'*harmonie*. La forme « n'existe point en elle-même par le contour, mais seulement par la saillie ».

étrangers, comme Normann, habituent nos yeux aux effets les plus violents des régions boréales : sa rude facture convient aux sévérités de leurs aspects, à ces fjords des mers polaires, avec le rouge glacé de leur soleil, leurs ciels d'un bleu farouche, leurs roches énormes, leurs eaux crues d'une inquiétante transparence.

Pour la figure, Ingres et Delacroix s'opposèrent énergiquement l'un à l'autre. Ingres avait commencé par être un primitif. Il disait un jour à Amaury-Duval, au sujet d'un portrait de ce dernier : « C'est un peu plat… ça manque de demi-teintes… J'ai fait de la peinture comme ça… Maintenant je fais tourner… On veut que ça tourne… Je me moque pas mal que ça tourne… Enfin !… prenez garde… on ne comprendra pas… Décidément, plus de relief (1) ». Il ne vint jamais franchement à la couleur. « La couleur, écrivait-il, ajoute des ornements à la peinture, mais elle n'est que la dame d'atour, puisqu'elle ne fait que rendre plus aimables les véritables perfections de l'art. » Ses beaux portraits à la mine de plomb enferment toutes les qualités qu'il demandera jamais à la brosse. « Le dessin de Ingres, fait observer un critique, se suffit à lui-même ; il exprime d'une façon absolue, avec une perfection définitive, l'idéal d'un artiste ; il satisfait à tous les besoins de la vision intérieure qui lui dicte les trois quarts de son esthétique… Quand il avait, au moyen de traits suivis et de lignes combinées, réduit la forme en ses éléments essentiels, et découpé, sur un fond neutre, les contours des corps vivants, il en avait exprimé le seul aspect qui l'intéressât véritablement. La couleur n'était plus dès lors qu'un « agrément », un « embellissement » négligeable… » (2)

Delacroix estime la valeur des figures aux taches qu'elles font dans un ensemble, et ce qu'il cherche, avant tout,

(1) Amaury-Duval, *l'Atelier d'Ingres*, p. 122.
(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXIX, 1884. (André Michel.)

c'est leur accord. « Charles Blanca raconte comment, pendant qu'il était occupé à peindre son *Marino Faliero*, un jour qu'il s'escrimait à réveiller les tons d'or des manteaux des doges et des sénateurs, désespéré de voir qu'en dépit des jaunes les plus éclatants ses manteaux restaient ternes, il résolut d'aller au Louvre confier son embarras et demander conseil à un ami bien informé, Rubens. Jenny (sa gouvernante), qui ne croyait pas si bien choisir, lui amena un *cabriolet* jaune serin, et Delacroix, au moment d'y monter, s'arrêta court en constatant que les jaunes de la voiture produisaient du violet dans les ombres et s'exaltaient au voisinage de ces violets. Il congédia le cocher et rentra chez lui pour appliquer, sans plus tarder, sa découverte (1) ».

Le moindre dessin de lui révèle le coloriste. « Par un simple trait, tantôt délié, tantôt élargi et « engraissé », tantôt interrompu et comme disparaissant sous le relief, tantôt acharné, redoublé et repris, il fait sortir par grandes masses et par larges morceaux les diverses parties d'un corps ou d'une scène dont son œil embrasse l'ensemble et qu'il lui serait absolument impossible — avec la qualité de sa vision — d'emprisonner en un contour tyrannique et précis (2). » Il écrivait à Léon Peisse, le 15 juillet 1849 : « Ce *fameux Beau*, que les uns voient dans la ligne serpentine, les autres dans la ligne droite, il se sont tous obstinés à ne le voir que dans les lignes. Je suis à ma fenêtre, et je vois le plus beau paysage ; l'idée d'une ligne ne me vient pas à l'esprit : l'alouette chante, la rivière réfléchit mille diamants, le feuillage murmure ; où sont les lignes qui produisent ces charmantes sensations? Ils ne veulent voir proportion, harmonie qu'entre deux lignes : le reste pour eux est chaos, et le compas seulement juge (3) .»

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXXI, 1885. (André Michel.)
(2) *Ibid.*, 2e série, XXIX, 1884. (André Michel.)
(3) *Lettres.*

Des premiers portraits de Ingres à la *Noce juive* de Delacroix, il semble qu'il y ait plusieurs siècles d'histoire. L'œuvre de Delacroix est exempte des dissonances qui choquent parfois dans celle de Ingres ; en revanche, elle ne dépasse pas toujours l'état d'esquisse, et il y apparaît trop souvent des fautes graphiques, dues à une synthèse imparfaite des éléments de la vision.

Baudry et Regnault, qui ne se ressemblaient guère, ont eu le même souci d'être brillants, chatoyants, éblouissants de richesse et de clarté. Mais Baudry ne détache pas ses yeux des Vénitiens ; Regnault, des Espagnols et de l'Orient. De plus humbles peintres sont les derniers novateurs : incomplètement doués, ils dessinent mal, et n'ont même pas une grande imagination coloriste, mais ils ne ressemblent pas à tout le monde, et font preuve de quelque invention, à défaut de vrai génie.

Renoncer à l'éclairage artificiel des ateliers et aux « jus » tout préparés, prendre l'homme moderne dans son cadre naturel, asseoir ses figures sur les vrais fonds verts des arbres ou des prairies, dans la lumière diffuse et abondante qui vient du ciel, telle serait la pratique ; elle amènerait à trouver de nouveaux rapports entre les valeurs, à adoucir la ciselure du modelé, et à supprimer les ombres noires qui sont la convention du clair-obscur, sauf à tomber dans la banalité décorative ou l'effet plat de l'imagerie. On ne peut pas dire que les disciples de Manet aient toujours évité l'écueil. Celui-ci, malgré les imperfections intolérables de sa manière, avait réussi du moins à se faire comprendre, et il s'est attiré l'excès de la louange comme du blâme. Pour nous qui ne faisons pas de la critique, mettons-le bonnement au rang des petits prophètes,

Et ne damnons personne !

Il est plus difficile de comprendre les *violets* et les *tachistes*. Ceux-là prodiguent le violet dans les ombres, afin d'obtenir une sensation lumineuse très intense ; ils n'arrivent guère qu'à éparpiller la lumière et à nous rendre les yeux malades. Ils emploient les couleurs complémentaires par système, et ne jugent pas de l'effet de leur peinture sur des yeux normaux ; ils n'ont égard ni à la sensibilité de l'organe visuel, ni aux faibles moyens de leur palette comparée à celle de la nature, ni aux mensonges inévitables de l'art ; sous prétexte d'une théorie physiologique, ils sont les dupes de la science, qui n'est pour rien dans l'affaire.

Les *tachistes*, eux, couvrent leur toile de larges gouttes vertes, jaunes, bleues, lilacées, etc. ; ils accouplent les rayons du prisme sur un fond neutre, et laissent à nos yeux la charge de recomposer à distance le ton voulu. Cette ponctuation systématique du bas en haut de leur tableau a pour conséquence ordinaire la ruine du modelé, surtout dans la figure humaine ; bien certainement c'est une facture trop laborieuse (1) pour les maigres effets qu'on en retire.

Il semble bien que l'évolution visuelle soit terminée, une fois venue à ce point-là. Ligne, modelé, couleur, ces parties principales de la figuration pittoresque ont prévalu successivement dans les écoles, aussi souvent que les peintres ont dû rapprendre l'art et recommencer l'histoire. Il leur a toujours fallu analyser leurs sensations pour les

(1) Nous dirions *baroque*, s'il ne se trouvait des peintres sincères parmi les *Indépendants*. Mais l'orgueil égare plusieurs d'entre eux. Regnault gardait plus de réserve, au lendemain de la *Salomé*. « Croyez bien, écrivait-il à Montfort de sa plume alerte (15 juillet 1870), que je ne cherche pas l'originalité à tout prix, comme on se plaît à le dire. Je ne cherche pas du tout à révolutionner le public ni à l'aveugler... J'observe, je travaille d'après ce que j'ai cru avoir bien observé, mais je peux parfaitement me *ficher dedans*... »

traduire ; le progrès dans l'art était celui même de leur analyse et de leur synthèse. Les belles œuvres, au point de vue technique, ne sont que les restitutions plus parfaites de la nature ; mais le génie de l'artiste ne les produit jamais ni entièrement, ni constamment. De là, les déclins et les renaissances partielles dans le cours régulier d'une longue histoire. L'art ne peut que répéter ses moyens ; la variété y dépend seulement des faits naturels et sociaux qui offrent de nouveaux thèmes. On peut donc prévoir qu'il sera autre, mais non pas qu'il sera supérieur.

Nous n'avons rien à dire de plus sur les destinées de la peinture. Revenons à notre psychologie du peintre. Après l'étude de la vocation, nous abordons celle des qualités de l'esprit : caractères intellectuels, mémoires spéciales et aptitudes diverses. Le type professionnel y gagnera singulièrement en précision.

TROISIÈME PARTIE

LES QUALITÉS DE L'ESPRIT

CHAPITRE PREMIER

CARACTÈRES INTELLECTUELS

Nous avons reconnu la nature esthétique du peintre, d'après quelques signes généraux. Apprécions maintenant, sur quelques autres, sa nature intellectuelle. Un mot, d'abord, sur l'attention. Nous savons tous que, dans les personnes d'un caractère franchement opposé, elle ne se porte pas naturellement sur les mêmes objets et n'évoque pas les mêmes suites d'images mentales. Elle fournit donc un signe de premier ordre, et il serait à peine besoin de le faire remarquer, si plusieurs critiques ne semblaient méconnaître encore la véritable portée de ce fait psychologique.

« La nature de l'attention spontanée chez une personne, écrit Ribot (1), révèle son caractère ou tout au moins ses tendances fondamentales... La portière prête spontanément son attention aux commérages ; le peintre, à un

(1) *Psychologie de l'Attention*, p. 12.

beau coucher de soleil où le paysan ne voit que l'approche de la nuit ; le géologue, aux pierres qu'il rencontre où le profane ne voit que des cailloux. »

On a contesté la doctrine de Ribot. On a nié que l'attention ait toujours pour cause, en dernière analyse, des états affectifs : de simples représentations mentales seraient, dans beaucoup de cas, les causes déterminantes de l'attention, dont les émotions ne seraient plus alors que les signes ; on a prétendu même que, « bien souvent, c'est par des idées qui ne nous émeuvent ni ne nous touchent que l'attention est créée », et l'on a pensé en trouver un bon exemple dans l'idée fixe des aliénés (1).

A notre avis, cet exemple n'est pas recevable. Les cas d'idée fixe aident seulement à comprendre l'état de « monoidéisme » plus ou moins absolu qui caractérise l'attention, mais ne prouvent pas le moins du monde ce qu'on leur demande de prouver. L'idée fixe se détache sur un défilé d'images quelconques dans le cerveau de l'aliéné, qui reste passif; au contraire, dans l'état d'attention, même spontanée, le cerveau demeure actif, et il réagit du moins normalement, en raison des tendances profondes du sujet, au lieu que l'idée obsédante du malade peut très bien ne pas répondre à son caractère, et généralement, on le sait, n'y répond pas. La forte concentration de l'esprit, qui, chez l'homme sain, est l'analogue de cette idée obsédante, ne se produit pas au hasard pour toute sorte d'objets ; elle est préparée par quelque disposition fondamentale, et n'est jamais si purement intellectuelle qu'on n'y puisse reconnaître de l'aversion ou du désir. N'oublions pas, enfin, que dans l'évolution de l'individu, comme dans celle de l'espèce, la sensibilité a précédé l'intelligence, à laquelle nos émotions servent toujours de point de départ

(1) *Congrès International de psychologie physiologique*, 1re session, Paris, 1890.

ou de soutien, et qu'elles pénètrent de leur puissante chaleur (1).

La curiosité particulière au peintre est donc bien l'expression d'états affectifs qui lui sont propres, et nous révèle sa personnalité vraie. La faible attention qu'il donne aux choses intellectuelles signifie, en revanche, le défaut d'aptitude et l'absence des tendances fondamentales qui soutiennent seules une vie scientifique. Il se laisse séduire à l'aspect pittoresque du monde, au point d'être indifférent à tout le reste. Il connaît la nature par ses tableaux visibles, les passions par leurs gestes expressifs. Quant au jeu intérieur de la machine vivante, aux rapports abstraits des faits ou des idées, son intelligence n'est pas excitée à les pénétrer. Son art traduit des émotions, et n'exprime pas des raisonnements. Le peintre assemble des images matérielles, et trouve le dernier contrôle de son œuvre dans le plaisir ou le déplaisir des yeux ; le savant opère avec des symboles, et doit ajuster sans cesse la logique de l'esprit à celle des faits. Ils ne travaillent pas de la même manière, ni avec les mêmes parties de leur cerveau.

Les faits nous paraissent justifier amplement cette conséquence directe de la théorie. Nous les trouverons d'abord dans le genre et le degré de culture, dans le goût de la lecture et le choix des livres, dans les commerces d'amitié habituels.

Les peintres ne manquent pas nécessairement de toute curiosité scientifique ; mais elle ne tourne pas chez eux

(1) Il est singulier, remarquons-le en passant, qu'on essaye de ramener l'attention à cet état de pureté imaginaire où Kant avait placé la vertu : il la voulait dégager de nos inclinations, et il ne permettait pas que l'homme aimât son devoir ou ressentît en l'accomplissant aucune émotion qui lui serait agréable. La difficulté était qu'un pareil homme pût jamais être vertueux. Concevrait-on davantage que l'artiste et le savant ne s'intéressassent point aux choses qui les occupent, et quelle serait alors la valeur des caractères qui les font dissemblables l'un de l'autre ?

en attention volontaire tant soit peu forte et soutenue. Léonard, nous le verrons tout à l'heure, fait à peine exception. Aussi leur culture générale reste faible ; leur instruction, quand elle n'est pas nulle, ne dépasse guère la littérature ou l'histoire anecdotique ; leurs auteurs préférés sont des romanciers et des poètes ; leurs amis, des architectes ou des sculpteurs, des écrivains ou des musiciens.

Rien à dire des artistes primitifs. Ceux que leur humble naissance condamnait à l'obscurité ont assez fait d'en sortir. Nous ne les connaissons guère que par leurs ouvrages, et il serait bien aventureux parfois de conclure des qualités de l'œuvre aux caractères intellectuels du peintre.

L'œuvre de Mantegna suffit pourtant à témoigner de son grand sens historique. Antiquaire érudit, vrai connaisseur, ses collègues aimaient à le consulter. Ajoutons qu'il a été architecte ; sa culture était solide, quoique réduite aux choses qui intéressaient son art. Le Pérugin lui fut très inférieur. Il n'avait aucune haute instruction. Même au point de vue de l'art, écrit Müntz, l'horizon du maître ombrien était fort borné ; il a été peintre, rien de plus. Ses lettres témoignent d'une singulière ignorance.

Sandro Botticelli, au dire de Vasari, n'avait voulu, dans son enfance, apprendre ni à lire, ni à écrire, ni à compter. C'est pourtant lui, remarque un biographe moderne (1), qui de tous les artistes florentins a été le plus fécond dans l'illustration des poèmes de Boccace, de Dante et de Pétrarque. La poésie avait exercé son charme sur cette âme ardente et rude, faite pour la sentir profondément.

Michel-Ange a su tout ce qu'on pouvait savoir des trois arts qu'il pratiquait. Moins instruit que lui, Raphaël avait pourtant assez de littérature. Il fut l'ami de Balthasar Cas-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXXIV, 1886. (J. A. Crowe.)

tiglione. Son essai de restitution idéale de la Rome antique doit aussi être compté à son avoir. « Parmi tant de savants qui s'étaient occupés des antiquités de Rome, Raphaël, écrit Müntz, est le premier qui ait essayé de distinguer et de caractériser les styles, de marquer le développement des idées, d'écrire en un mot l'histoire de l'art. »

Le Pordenone, selon Vasari, était versé dans la littérature latine : bel éloge pour un peintre, même dans cette ferveur de la Renaissance qui avait brûlé tous les cerveaux !

Carel van Mander nous donne le vieil Hubert Goltz (Goltzius), pour avoir écrit une vie des empereurs romains d'après les anciennes médailles ; Jean Schoorel, comme parlant peu ou prou cinq langues vivantes, y compris le latin ; Pierre Pourbus et Pierre Coucke d'Alost, tous deux peintres architectes, l'un pour cosmographe, l'autre pour lettré, sachant le turc, ayant expliqué Vitruve et traduit Sarlio. Architecte et ingénieur aussi, plutôt que peintre, Coebergher rédigea un mémoire remarquable sur l'organisation des Monts-de-piété, en souvenir de ce qu'il avait vu en Italie.

Rubens doit avoir su le latin. On le trouve en relation, à Rome, avec Balthasar Moretus. Il était lui-même, au dire de Peiresc, fort érudit. D'autres grands peintres, Titien ou Velasquez, ne furent peut-être qu'hommes du monde, et de culture moyenne. Il semble difficile d'accorder une plus haute instruction au Tintoret ou au Véronèse, à Rembrandt, si curieux des objets d'art, à un Brouwer, un Ruysdael, un Hobbema. Nous retrouverons Albert Dürer, Poussin et Pierre Lebrun.

Chardin n'avait pas d' « humanités ». Quentin La Tour est un esprit curieux, inquiet, avide de nouveautés, un homme à systèmes ; mais son style et ses idées sont étranges, sa phrase est lâche, décousue, lourde, embar-

rassée ; il apprend le latin à l'âge de cinquante-cinq ans, et se plonge ensuite dans la métaphysique « qui achèvera disait Diderot, de lui déranger la tête » (1). Greuze a été médiocre ; il écrit d'un mauvais style, avec des fautes d'orthographe. A la rigueur, les fautes d'orthographe ne signifient rien, et le défaut d'habitude ne prouve pas nécessairement l'inhabileté à écrire. Moreau le Jeune avait des suscriptions de lettre extraordinaires, même pour son temps ; il écrivait sans broncher « fobour Sint-tantoinne ».

Louis David, nous rapporte Delécluze, fut mis par son père au collège des Quatre-Nations « où ses dispositions pour l'art qui l'a rendu illustre et le peu de goût qu'il manifesta pour les études classiques ne lui permirent pas de demeurer longtemps ». Sa mère l'engageait à s'occuper d'architecture. « Mais l'enfant, peu disposé à tout ce qui exigeait des travaux scientifiques, témoigna de la répugnance pour cet art et plus d'amour que jamais pour la peinture. » Prudhon ne se distinguait par aucune supériorité intellectuelle. Gérard, qui aimait les lettres et la musique, portait aussi, nous apprend encore trop brièvement Delécluze, « un intérêt très vif à toute sorte de science ». Gros, au contraire, demeura un esprit inculte : il était « naturellement spirituel », mais sans instruction, et, chose plus significative, « peu disposé à en acquérir » (2).

Turner, mis à l'école vers dix ans, ne fit pas beaucoup de progrès. Il étudiait peu, dessinait des coqs et des poules sur les murs. Il ne fut jamais un homme instruit ; on assure même qu'il a toujours lu incorrectement. Ses essais poétiques sont détestables ; il ignore les plus simples règles de la versification. Dans son âge mûr, ayant voulu apprendre le grec d'un riche amateur, en échange des leçons de des-

(1) *Œuvres*, t. X et XI, Salon de 1769, édition Assézat.
(2) Delécluze, *Louis David et son école*.

sin qu'il lui donnerait, il lui fut impossible de persévérer. Benjamin West lisait Milton ; Constable, Cooper.

Ingres avait reçu fort peu d'instruction, et sa curiosité intellectuelle fut petite. Il lisait Homère, les tragiques grecs, Plutarque, Virgile, Horace ; sur le tard, il lut Shakspeare. Horace Vernet poussa comme il put : on ne fréquentait guère les écoles aux temps troublés de son enfance. Tout au plus lui enseigna-t-on à lire, à écrire et à compter. Il se complaît d'ailleurs à la correspondance. Son grand-père Joseph aimait à écrire ; son père Carle a laissé bon nombre de lettres. Pour avoir changé de sol, leur belle faconde méridionale ne s'était pas épuisée.

Géricault fut assez mauvais écolier. Entré au lycée Louis-le-Grand, il ne montra aucun goût pour les études classiques ; il savait un peu de latin, mais il ignorait ses auteurs français, et il ne fut jamais liseur. A la vérité, une grande fureur de lecture ne marque souvent que la paresse d'esprit, et Géricault fit beaucoup mieux d'étudier la machine vivante ; il possédait de sérieuses connaissances anatomiques ; il a laissé une trentaine de feuilles d'anatomie de l'homme et du cheval, préparées sans doute en vue de les publier.

Léopold Robert garde un style enfantin, passablement lâche. Il a, dans ses lettres de la vingtième année, des métaphores de collège. Il écrit, « le bruit terrible de l'airain creusé », et « tableau *conséquent* », pour *considérable*. Delacroix mérite une bonne note. A peine sorti du lycée, il se plaît à lire Horace et Virgile dans l'original, ce qui n'est guère l'usage des échappés de collège. Plus tard, il apprend l'anglais. Mais il reste peu ouvert à la science ; il n'a vraiment de curiosité que pour son art. Alexandre Hesse savait à peine lire et écrire, nous apprend Delaborde (1),

(1) *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1880.

quand il entreprit de s'instruire lui-même. Il acquit les premiers principes de la langue latine et de la syntaxe française; il s'engoua des documents historiques, des anecdotes, mais ne sortit pas, en somme, de la littérature. Ses lettres sont d'un style noble, sobre et ferme.

Les lectures de Flandrin sont sérieuses, toutes littéraires encore. « Travaille, écrivait-il à son frère Auguste (18 sept. 1839), élève ton esprit, pense au beau et au large, et, si tu peux, lis. Je te le dirai toujours : on a besoin de renouveler, de retremper ses idées. Pardonne-moi une pareille obsession, mais je suis trop persuadé de la bonté de ce conseil pour ne pas te le répéter encore. Homère, Plutarque, Tacite, Virgile, ceux-là inspirent le beau que nous aimons. »

Un jeune vicaire apprit le latin à Millet : il y fit des progrès rapides, et en vint à lire Virgile et la Bible dans le texte. A ces lectures il joignit ensuite Homère, Montaigne, Bernard Palissy, les lettres de Poussin (qui lui aussi cultivait Virgile), Pascal, Bossuet. Il fut toujours grand liseur, mais d'œuvres fortes et sérieuses. Il se pliait assez mal, du reste, aux exercices scolaires. « Je n'ai jamais suivi les programmes, disait-il à Sensier ; jamais je n'ai appris une leçon par cœur. Tout mon temps se passait à faire des lettres moulées et à dessiner. Je n'ai jamais pu aller au delà de l'addition en mathématiques, et je ne comprends rien à la soustraction et aux règles suivantes. Je calcule de tête et avec des moyens dont je ne peux pas me rendre compte (1). »

Mauvais élève du petit séminaire de Besançon, Courbet renonce au baccalauréat et se jette à corps perdu dans la peinture. Baudry avait le goût des études littéraires. Jean-

(1) Les calculateurs prodiges sont connus pour être des visuels, et il est probable que Millet, sans nulle faculté extraordinaire, procédait à leur manière dans ses « calculs de tête ».

Paul-Laurens a lu, trop à l'aventure, la Bible, Eschyle, saint Augustin, Tacite, Montesquieu, et feuilleté curieusement l'histoire dramatique des papes (1). Regnault obtint des succès au lycée ; mais une vocation impatiente le tirait hors de la classe, et il ne termina ses études que sous la contrainte paternelle.

Quoique bachelier, les études littéraires intéressaient peu Bastien-Lepage, nous dit Theuriet, et il s'était pris au contraire d'un goût assez vif pour les mathématiques. Un moment, il avait songé à se préparer aux examens de Saint-Cyr. Mais ce goût, où l'esprit d'imitation avait plus de part que la vocation véritable, lui passa rapidement.

La facilité d'élocution est signe de vivacité d'esprit, sinon de précision et de vigueur. La plupart des peintres sont beaux parleurs ; mais leur conversation est moins étendue et forte que brillante et imagée. Ceux-là même qui ont la parole rare ou difficile y suppléent d'ordinaire par le geste ou la soutiennent par une mimique généralement correcte, vive et franche.

On vantait les saillies heureuses de Léonard, et Michel-Ange passait (Lanzi le repète encore) pour un orateur brillant. Raphael devait avoir la parole facile, pour se plaire comme il faisait aux exercices poétiques de la cour d'Urbin. Augustin Carrache professa avec beaucoup de succès.

Rubens a la langue déliée d'un diplomate ; Peiresc goûtait « les douceurs de sa conversation ». Poussin parlait avec aisance et très volontiers sur les choses de son art ; sa conversation était savante et élevée : « Ses grandes lectures lui fournissaient le moyen de bien parler (2). » Watteau, au dire de Caylus, parlait peu, mais bien. Une mimique mali-

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1er et 15 juin, et 15 juillet 1878. (Ferdinand Fabre.)

(2) Dezallier d'Argenville, *ouvrage cité*.

cieuse des yeux, des lèvres et même du nez, accompagnait, nous apprend Diderot, la parole de Chardin. « Chardin et lui (Greuze) parlent fort bien de leur art : Chardin, avec jugement et de sang-froid ; Greuze, avec chaleur et enthousiasme. La Tour, en petit comité, est aussi fort bon à entendre (1). »

Gérard est spirituel, homme du monde. Gros a d'autres qualités : « Sa conversation, écrivait Mme Vigée-Lebrun (2), était d'autant plus piquante qu'il ne s'exprimait pas comme les autres hommes ; il trouvait toujours des images pleines d'originalité et de force pour rendre sa pensée, et l'on peut dire de lui qu'il peignait en parlant. »

Ingres se trouvait à un dîner avec Thiers. Celui-ci parla peinture avec sa légèreté ordinaire, et, nommant Raphaël, il ne vanta dans son œuvre que ses Vierges. A ce coup, le maître n'y tint plus : Raphaël n'aurait donc peint que des Vierges ! Par malheur, Thiers avait la langue subtile : « M. Ingres n'avait que des mots sans suite, des exclamations, des gestes, des bras en l'air. Il ne pouvait pas lutter, mais il ne s'avoua pas vaincu (3). » La correspondance de Delacroix gagne avec l'âge en naturel et en netteté. Elle est moins riche pourtant que n'était sa causerie. Charles Blanc nous le montre, dans le dernier entretien qu'il eut avec lui, faisant deux pas en arrière, selon son habitude, et clignant les yeux. « Sa parole, dit-il, fut brillante, colorée, un peu saccadée, pleine d'imprévu, pleine de feu (4). »

(1) Salon de 1765.

(2) *Souvenirs*.

(3) Amaury-Duval, *l'Atelier d'Ingres*.

(4) Chez Gleyre, « la pensée valait... mieux que l'expression, qui d'ordinaire restait sans relief; son élocution était convenable sans rien de plus, et arrivait à la correction avec quelque fatigue et à la netteté avec quelque effort. Il savait moins bien communiquer son enthousiasme et ses admirations que ses dédains et ses rigueurs... » E. Montégut, *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1878.

Court parlait bien, jusqu'à être éloquent, et prenait aussi quelque plaisir

Ph. Burty, qui a connu Théodore Rousseau vers l'âge de cinquante ans, rapporte que « sa parole manquait de netteté, à moins qu'il ne s'animât, ce qui arrivait après quelques minutes de conversation. Il parlait alors avec une grande volubilité, exposait avec beaucoup de précision ses doctrines et ses vues » (1).

Fromentin « causait bien et volontiers, écrit Montégut, avec une abondance brillante, sans aucune de ces hésitations ou de ces insistances qui trahissent un effort pénible de l'esprit pour traduire la pensée, nous dirions presque sans surcharges et sans ratures, tant sa causerie se rapprochait parfois du langage écrit par la précision des termes et l'heureux tri des mots (2). » « En revenant avec lui (de chez la princesse Mathilde), lisons-nous dans le *Journal des Goncourt* (année 1863), moins bienveillants, il nous parle de l'ennui que lui cause la peinture, de l'indifférence qu'il apporte à la réussite d'un tableau, en même temps qu'il s'entretient bavardement du goût qu'il a à écrire, etc. » Puis (1865) : « J'ai une longue conversation avec Fromentin, un des plus grands parleurs d'art et fileurs d'esthétique que j'aie encore entendus. » Ils nous peignent (3) sa mimique expressive, quand il parle de l'Orient. Tantôt il fait le geste de poser une touche ; puis, à mesure qu'il parle, « le blanc de ses yeux s'agrandit dans son excitation ».

Le *Journal des Goncourt* (4) cite encore Chenavard, « un grand causeur, comme on me l'avait dit, remuant les idées par le haut, avec un flux qui va toujours... » ; Gustave Doré, émettant « de fortes pensées, mais sans lien entre

à s'entendre ; les bons discurs sont facilement de beaux parleurs. (Communiqué par Eugène Noel.)

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, XXIV, 1868.

(2) *Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1877.

(3) Tome V.

(4) Tome II.

elles », etc. Bastien-Lepage était réservé, taciturne dans le monde, vif et gai dans un milieu familier; sa physionomie était mobile. Marie Bashkirtseff se laisse séduire à la « conversation enveloppante » de Carolus Duran.

Makart, lisons-nous enfin dans la *Société de Vienne*, avait de la répugnance à parler. « A un grand dîner, on eut l'idée de placer l'illustre soubrette JoséphineGallmeyer, la Chaumont viennoise, à côté de Makart, espérant qu'elle réussirait à le faire causer. Elle ne fut pas plus heureuse que les autres, mais elle se vengea au moins spirituellement. Au dessert, elle dit très haut à celui qui n'avait pas encore ouvert la bouche : « Si nous parlions mainte- « nant d'autre chose ! »... Makart, très contemplatif par nature, préférait écouter que de parler lui-même ; attentif à toutes les conversations, très sensible aux mots d'esprit, je lui ai entendu, un soir, faire un petit discours fort bien tourné. »

Il pourra paraître singulier que nous cherchions un nouveau signe intellectuel dans l'aversion ou les préférences des peintres pour les jeux. Il n'est pas de particularités oiseuses; le malheur est que nous n'avons pas beaucoup de faits à notre disposition.

Les eaux-fortes de Callot et les tableaux de Valentin nous peignent sans doute avec quelque exagération la vie des artistes français à Rome, au commencement du XVIIe siècle, avant que Poussin vînt régler un peu leurs mœurs. Ils hantaient les cabarets, bruyant rendez-vous de tous les aventuriers d'épée, de plume ou de brosse, dont l'Italie fourmillait alors. Si l'on y jouait, c'était aux jeux de hasard : les peintres semblent les avoir préférés toujours, comme les soldats. En ce temps, les dés étaient à la mode. Guido Reni (le Guide) fut un joueur effréné : il se vit ruiné à la fin, quand son talent commença à le trahir.

Aujourd'hui, nous ne voyons pas les peintres avoir goût aux jeux qui exigent de la réflexion ou du calcul. On trouverait, pensons-nous, plus de musiciens que de peintres joueurs d'échecs (1). Ces derniers sont pourtant les visuels par excellence, et la mémoire visuelle est un avantage au jeu d'échecs. Mais le type visuel comporte des sous-types, qui se distinguent par la prédominance de tel ou tel groupe d'images ; le même œil qui verra clairement, par réviviscence de l'impression originelle, une silhouette de femme ou les taches colorées d'un costume, pourra ne pas voir la position des pièces comme elle était avant leur déplacement, réel ou fictif, sur l'échiquier. Puis, les visuels prodiges, ceux qui poussent le plus loin le tour de force de jouer mentalement une ou plusieurs parties, qu'ils répètent ou qu'ils improvisent, ne sont pas les plus profonds joueurs d'échecs (2). Pour être un profond joueur, il faut d'autres qualités : vigueur d'attention, patience logique, empire sur les nerfs, etc. Nous ne dirons pas que ces diverses qualités manquent au peintre ; mais il les possède rarement toutes ensemble, et il ne trouve pas de plaisir à les exercer de cette manière. Il cherche ses distractions dans la songerie paresseuse, dans le bruit des voix ou l'exercice des muscles ; le plus noble jeu n'est pour lui qu'un casse-tête (3).

La plupart des peintres ont l'aversion des cartes, ne se mettent pas au whist, au boston ou au piquet. « Je ne

(1) On cite le compositeur Duprato, par exemple.

(2) Voy. Taine, *De l'Intelligence*, t. I. Nous reviendrons plus loin sur ce sujet.

(3) Gros jouait aux dames. Chenavard ne craignait pas les échecs. — « Il a vite compris le mouvement des pièces. Il s'annonçait bon joueur, et n'a plus fait de progrès. Il n'a pas la patience de jouer des parties entières ; il ne s'intéresse qu'à les terminer. Ses qualités sont le coup d'œil prompt, la vivacité d'attaque, non pas la suite et la réflexion. Ses coups sont d'un improvisateur, sa stratégie est irrégulière ; au fond, le goût véritable fait défaut ».

touche jamais une carte », écrit Delacroix à Mme de Forget (1). Ils pratiquent peu le jaquet, le domino. Un jeu très naïf sera bien mieux leur affaire. Théodore Rousseau, à Barbizon, joue à l'*oie* avec Millet. « Millet, écrivait-il à Ziem, y devient fort comme Philidor aux échecs ; il est insupportable de vanité depuis que ce jeu lui a révélé sa forte intelligence, car la peinture la lui avait laissé ignorer. »

Pour la justesse du raisonnement et du jugement, il la faudrait éprouver dans la conversation, dans la conduite. Un homme a le raisonnement juste ou fautif, selon qu'il assemble et enchaîne les faits sur lesquels il raisonne, d'une manière logique ou illogique ; il a le jugement sain ou faux, dans la mesure où il sait peser le pour et le contre, apprécier les probabilités, et critiquer, en un mot, les données de ses raisonnements, qu'elles soient de purs concepts ou des idées pratiques.

On ne s'étonnera point trop du décousu des idées chez beaucoup de peintres, et de la difficulté qu'ils éprouvent à se mettre au point de vue dans une discussion, à prendre les questions comme il les faut prendre. L'infirmité logique y entre pour moins que la paresse de raisonner. La prédominance de la vie sentimentale les peut entraîner aussi à des erreurs de conduite, qui ne doivent pas faire conclure à la fausseté irrémédiable du jugement. Gardons-nous de comparer l'artiste de trop près aux autres hommes ! Sa fin professionnelle est particulière ; les conditions psychologiques du succès, si l'on peut dire, ne sont pas les mêmes pour lui qu'elles sont pour le commerçant, l'homme d'affaires. Ce qui est sa sagesse, quelquefois, peut leur paraître folie ; sa folie serait ce qu'ils vantent pour leur sagesse.

(1) *Lettres,* recueillies et publiées par Ph. Burty.

Le « décousu de ses idées », qu'on a signalé chez Horace Vernet (1), n'empêchait pas son « remarquable bon sens », et ne se retrouvait point dans l'ordre des faits qui lui étaient familiers ; il savait lier et composer les images pittoresques. Les cas désespérés seraient ceux où l'illogisme du peintre atteindrait jusqu'à ses « idées de peintre ». Ainsi Girodet-Trioson, Courbet : une même déraison a gâté leur vie et leur œuvre.

Girodet perd son temps à faire des vers dans la manière de l'abbé Delille. Il jouit d'un assez gros revenu, qu'il gère mal ; on le voit prodigue ou économe à l'excès. Il reste célibataire. « Avec son beau talent, disait David, le jour qu'il revenait de voir son détestable *Ossian*, cet homme ne fera jamais que des folies... il n'a pas le sens commun (2). »

Courbet raisonnait comme un enfant, et il s'est embarqué à l'étourdie sur plus d'un bateau, sans voile, perche ni aviron. Decamps disait à Millet : « J'aime voir la peinture robuste, saine, jeune. Courbet en fait souvent de bien étonnante, mais l'homme manque de sens commun. Il ne saura jamais faire un tableau (3). »

Le défaut d'ordre matériel, l'incapacité et même la négligence dans les affaires, sont encore, à quelques égards, des signes de faiblesse intellectuelle. Il en sera parlé plus loin. Considérons à présent la portée de l'intelligence, l'amplitude des idées, la faculté de généraliser. Un premier et frappant exemple est celui de Léonard de Vinci : il résume par avance tous les autres.

Seul entre les peintres, Léonard a possédé toutes les

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, XV, 1863. (Léon Lagrange.) Ainsi Ingres, « nature si puissante, si indomptable, quand il s'agissait de son art, si privée de logique, si éloignée quelquefois du sens commun, lorsque l'art n'était plus en jeu. » Amaury-Duval, *ouvrage précité*.

(2) Delécluze, *Louis David et son école*.

(3) Sensier, *la Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*.

facultés réunies de l'intelligence. Peintre, sculpteur, architecte, musicien, il est encore mathématicien, physicien, géologue, ingénieur civil et militaire, poète à l'occasion. Mais il est trop universel pour être toujours profond. Son attention manque de suite, et sa logique de force. Son esprit n'est pas vraiment généralisateur, quoiqu'il ait de l'étendue. On trouve, dans ses cinq mille pages manuscrites, des notes sur toutes les choses de la nature et de l'homme, qui attestent la plus vive curiosité scientifique. Mais cette curiosité dévorante ne l'a conduit à aucune grande découverte. Ses caractères intellectuels ne sont évidemment pas ceux d'un Galilée : il suffit de rapprocher ces deux noms pour faire sentir les différences. Léonard a des intuitions rapides, des pressentiments ; son ardeur le promène par mille détours. Galilée n'a pas moins de feu et de pénétration ; il est patient avec cela, et il s'applique à tirer d'un fait connu tout ce qu'il peut contenir. La richesse de Léonard est un désordre, tandis que, pour Galilée, l'ordre est la garantie de la richesse. Celui-ci est entré dans la science, celui-là en a fait le tour.

Michel-Ange, Raphaël, possèdent déjà un savoir moins ample. C'est aussi qu'ils demeurent plus franchement artistes ; l'art n'est plus pour eux, comme il l'était pour Léonard, un simple délassement : il les a pris tout entiers. L'essai de Raphaël, dont nous avons parlé, accuse un effort sérieux à comprendre toute une suite de faits, la succession des styles depuis les anciens; ce n'est encore pourtant, ce ne pouvait être qu'une description extérieure, une page d'histoire où l'imagination devance la critique.

Albert Dürer avait beaucoup raisonné et réfléchi. Bien que les *Traités* qui portent son nom (1) ne lui appar-

(1) *Traité de géométrie*, *Traité sur les fortifications*, *Traité sur les proportions du corps humain.*

tiennent pas entièrement et soient en partie l'œuvre de son ami Pirkheimer, ils ne témoignent pas moins des efforts de sa pensée. On a fait remarquer que, dans le *Traité sur les proportions du corps humain*, en particulier, l'ordre manque dans les idées ; et ce défaut ne viendrait pas seulement d'une inhabileté littéraire, il accuserait plutôt la faiblesse critique de l'artiste (1).

Poussin a été un homme complet, raisonnable, pondéré ; il faut le tenir pour un des peintres les plus « intellectuels ». Il possède ce caractère essentiel de l'intelligence, l'ordre. « Mon naturel, écrivait-il à M. de Chantelou, me contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées, fuyant la confusion... » Il est exact en correspondance, attentif à ses affaires, réservé, honnête, sociable. Son inspiration n'est pas fiévreuse et agitée. « Les choses ès quelles il y a de la perfection, pensait-il, ne doivent pas venir à la hâte, mais avec temps, jugement et intelligence (2). » Sa vie est bien réglée, comme sa peinture ; il ne lui manque, pour cela, ni la fougue, ni l'esprit et la verdeur. Quand il veut définir son art, son analyse reste un peu courte. On en jugera par la lettre écrite à M. de Chambrai, le traducteur du *Traité* de Léonard, l'année même de sa mort. Lettre curieuse, cependant. Point de *visible*, y lisons-nous, sans lumière, sans milieu transparent, sans forme, sans couleur, sans distance, sans instruments. La peinture, « c'est une imitation faite avec lignes et couleurs, sur une superficie plane, de tout ce qui se voit sous le soleil. » Nous avons déja cité le dernier mot de la phrase, le mot caractéristique : « Sa fin est la délectation. »

(1) Albert Dürer lisait le latin, mais n'était pas, selon Thausing, en état de rédiger dans cette langue.

(2) Lettre à M. de Chantelou, 1642. Poussin n'avait pas encore cinquante ans. — Nous n'emprunterons rien à une autre lettre à M. de Chantelou, souvent citée, dans laquelle Poussin déclare travailler « d'après les *modes* des Grecs ».

Rubens déploya, dans ses négociations politiques, moins d'intelligence que d'habileté ; il s'y distingua surtout par une attitude correcte et franche, et par un désir très sincère de la paix. Il existe une lettre de lui, écrite pour engager l'Espagne à susciter, avec l'aide de Monsieur et au profit de la reine-mère, une guerre civile en France contre le cardinal, qui n'est pas « un prodige de raison » (1).

Pierre Lebrun a eu l'ambition d'écrire une *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, qui lui a valu les railleries de Piderit (2). Tout ce qu'on peut dire à sa décharge, c'est que les vues physiognomoniques de bien d'autres auteurs sont à peu près aussi vaines que les siennes, certaines même plus ridicules.

L'esthétique de Raphaël Mengs reste purement dogmatique, comme celle de son ami Winckelmann. On ne s'occupait guère, en ce temps-là, que de reconnaître et adorer le « beau idéal ». Winckelmann en trouve les parfaits modèles dans la statuaire ancienne. Mengs joint aux anciens : Raphaël pour son dessin, le Corrège pour son clair-obscur, Titien pour son coloris. Mais ce beau idéal, comment le définit-il ? C'est pour lui « le choix, c'est-à-dire l'art de bien choisir dans la nature, et non l'invention des choses nouvelles » ; c'est aussi « tout ce que nous ne voyons que par les yeux de l'imagination et non par ceux du corps ». Cette théorie du beau invisible, obtenu par un choix dans les choses visibles, a fait quelque bruit, et n'en vaut pas mieux pour cela.

Reynolds composa plusieurs ouvrages sur la peinture. Ingres, Flandrin (3), nous ont laissé des pensées. Delacroix,

(1) L'expression est de Müntz.

(2) Susanna Rubinstein le traite plus favorablement, dans son opuscule, *bur Natur der zewegungen*, Leipzig, 1890.

(3) La pensée de Flandrin citée p. 46, s'accorde singulièrement, remarquons-le en passant, avec ce que les derniers commentateurs d'Aristote, tels que Max Schasler, font dire au maître. Charles Bénard (*l'Esthétique*

Fromentin, ont fait des articles à merveille. Dans tout ce que des maîtres si différents ont écrit, depuis Léonard, sur la peinture, la qualité philosophique ne se montre guère. Ils n'ont donné aucune direction nouvelle aux études. Jamais ils n'ont poussé la curiosité de l'histoire assez loin pour préparer à la méthode historique, ni même su distinguer entre la psychologie de l'artiste et l'histoire de l'art. Le plus souvent, les peintres esthéticiens ne sortent pas d'eux-mêmes, et, en croyant faire œuvre objective, ils s'essaient encore à expliquer leur propre génie. C'est ici, d'ailleurs, leur vrai mérite, car ils ne manquent ni d'observation ni de finesse ; mais leur pensée est fragmentaire, et il ne faut pas leur demander d'embrasser beaucoup, d'avoir une critique sûre, une méthode précise. Ils ne se mettent pas volontiers au point de vue de la science. Ils sont hommes d'émotion plus que de réflexion, primesautiers plutôt que patients, moins larges d'intelligence que vifs d'esprit. Ces marques se retrouvent dans les types les plus achevés, les plus favorisés à la fois du génie et de la naissance, de la nature et de l'éducation.

Le cours professé par Taine à l'École des beaux-arts, et dont les quelques leçons qu'il a publiées forment une œuvre si remarquable, n'y trouva pas, nous a-t-on dit, un auditoire suffisamment préparé parmi les jeunes artistes. Quelle n'était pas cependant la richesse de la langue ! Comme les anecdotes venaient à point rafraîchir l'atten-

d'Aristote et de ses successeurs, p. 129) proteste avec raison contre une interprétation abusive des textes. Aristote dit que, parmi les peintres, les uns (Polygnote), s'attachant plus au dessin, à la forme qu'à la couleur, reproduisent les caractères ou les mœurs, tandis que la peinture des autres (Zeuxis) manque d'expression morale. « Ajouter que, pour Aristote, le dessin c'est la forme, que la couleur est la matière, pour nous n'a plus de sens, ou n'est plus exact. Le coloris n'a-t-il donc rien qui caractérise au moral l'individu ? On ne voit pas qu'il soit nécessaire de gratifier Aristote de tels paradoxes. Le fait est qu'il est muet sur ces questions ; il serait plus discret de ne pas le faire parler. »

tion ; les faits concrets, les exemples soutenir la théorie abstraite ; les mots gras et pleins, la phrase colorée et abondante, sauver les parties arides du sujet ! Peut-être quelqu'un des auditeurs pénétra jusqu'à l'os et à la moelle. La plupart ne songeaient qu'à leur métier, et n'avaient cure de la philosophie de l'art, toute rajeunie et vivante qu'elle s'offrît à eux. Ils ne comprirent qu'à moitié ce que cela voulait dire. Il leur manquait une discipline, la curiosité d'esprit, le pouvoir d'analyser et de généraliser.

Qui ne comprend pas affecte facilement un air libre et dégagé. C'est un signe de la médiocrité, et personne n'ignore qu'il se trouve des médiocres d'esprit parmi les peintres. On serait pourtant bien mal venu de leur reprocher toujours leur indifférence spéculative. Esthétique ou psychologie, au fond, cela n'est pas leur affaire. Puis, on leur a débité là-dessus tant de sottises, que c'est vraiment de quoi les décourager. Pour quelques « fileurs d'esthétique » à la Fromentin, combien d'autres qui se taisent ! Non pas les moins intelligents, les moins réfléchis. Pils disait de Picot, dans son *Éloge* : « Il ne parlait pas volontiers d'art et prenait en pitié les discoureurs sur cette matière. » Les peintres mêmes qui ont parlé ou écrit, ont eu garde de raisonner trop leurs émotions et leur inspiration. Les meilleurs s'y abandonnent, laissent faire le dieu intérieur. « L'instinct, disait Delacroix, a toujours été toute ma science, et la science des autres n'a jamais servi qu'à m'égarer (1). »

Raffaëlli est un théoricien à sa manière. Mais sa théorie n'est qu'une loque d'emprunt dont s'habille l'émotion personnelle de l'artiste. Dans une lettre de lui (2), on lit : « Certes, je reconnais l'importance qu'il convient de donner à l'hallucination comme facteur de la civilisation à une

(1) Lettre à M. Pérignon.
(2) Publiée par Emile Hennequin, *Quelques écrivains français*.

époque où l'illusion religieuse vient à nous faire défaut ; je reconnais aussi que toute œuvre d'art résulte d'une hallucination. Mais l'hallucination n'a justement ce pouvoir civilisateur admirable que lorsqu'elle renferme, détient et porte l'enthousiasme sur un caractère important, enthousiasme admiratif par amour, ou caricatural par haine... » La phrase est obscure, et ce qu'on y trouverait de solide vient d'ailleurs (1), n'est pas encore débrouillé dans le cerveau.

« Le beau de la société, poursuit-il, est dans le caractère individuel de ses hommes, de ses hommes qui ont su conquérir lentement leur raison, au milieu des affolements de la peur ; de ses hommes qui ont su conquérir leur liberté après des centaines de siècles de misère, de vexations et d'abus misérables où le plus fort a toujours asservi le plus faible. Voilà le beau chez nous. Il nous faut graver les traits de ces individus... » Bref, l'art de Raffaëlli « aboutit, comme le faisait remarquer Émile Hennequin, à la connaissance passionnée, sympathique ou antipathique, d'une portion représentative de l'humanité de ce temps. » Mais cet art n'est pas toute la peinture, et cette dépense de mots ne nous apprend rien d'essentiel : il n'y faut chercher qu'un document sur l'âme propre de l'artiste, une raison de son talent très original et de ses procédés souvent bizarres.

Il nous reste à dire quelques mots de la religion des peintres.

Le sentiment religieux n'est pas primitif et simple. Il est fait de toutes nos émotions, crainte, sympathie, joie de la beauté, sentiment profond de la logique ou de la morale du monde. Si haut qu'il croie placer son objet, et si loin qu'il porte son désir, il demeure, en ce qui le constitue, un

(1) Taine, ou quelque autre, en a pu faire les frais.

accord d'émotions, un accord, pourrions-nous dire, qui n'a pas constamment le même timbre. L'émotion dominante qui lui donne sa couleur varie avec le temps, selon le génie des races ou des individus. Dans l'âme du peintre, ce serait à peu près toujours l'émotion de la beauté, mais presque jamais le besoin d'expliquer la vie.

L'artiste a toujours cherché à voir ses dieux ; il leur a prêté un caractère personnel, il a voulu les faire visibles et expressifs, il a traduit les légendes, figuré les grands actes de la vie religieuse. Sur les fantômes divins il a coulé notre chair ; la religion a été surtout pour lui une communication poétique de l'âme humaine à l'âme des choses.

Aussi quelle ne fut pas l'influence en Italie, au XIIIe siècle, de la prédication des mendiants ! François d'Assise enseignant les oiseaux du ciel était un tendre poète. Il aimait les arts, et sut les faire parler ; ses moines ont achevé leurs conquêtes par l'idolâtrie. Chez nul autre, l'extase religieuse n'avait contenu autant de joie sensible. Charité pour le prochain, amour pour les créatures les plus humbles, admiration de tout ce qui vit, fleurit et chante, inspiraient le doux génie du mendiant d'Assise. Un siècle après lui, l'art eut son renouveau dans les églises que ses disciples avaient fondées.

Quand la Renaissance eut refait les hommes païens, les artistes ne cessèrent pas de puiser au trésor des livres sacrés et des légendes mystiques. Ils prirent des deux mains, au christianisme et au paganisme, les thèmes de leurs compositions. Alors, écrit Taine (1), en Belgique comme en Italie, la religion consiste en rites. « Rubens va tous les matins à la messe et donne un tableau pour avoir des indulgences ; après quoi il rentre dans son poétique senti-

(1) *Philosophie de l'art*, t. II.

ment de la vie naturelle, et peint du même style une Madeleine débordante et une sirène potelée ; sous le vernis catholique, les mœurs, la pratique, le cœur, l'esprit, tout est païen. »

La Réforme était survenue. Chaque peuple y porta la marque de son propre caractère. Albert Dürer a bien l'âme religieuse du réformé allemand ; il rêve et spécule, mais il a de la chaleur, de la passion. Dans sa *Relation*, assez prosaïque, il ne s'anime et s'échauffe jusqu'à l'apostrophe et au lyrisme, qu'en parlant de Luther, que l'on croit mort. Lui, qui reste encore un homme du moyen âge, croyant au diable, et dominé de plus par les pures idées, il donne pourtant une forme saisissable à ses abstractions ; un drame se joue sous son burin, la lutte de la pourriture contre la chair, et de la folie raisonnante contre la raison (1).

Le jansénisme, qui a été une manière discrète de protestantisme, trouva son peintre dans Philippe de Champagne, un des rares artistes dont on puisse dire que l'émotion morale a dominé dans leur sentiment religieux. La sévérité de Port-Royal avait peut-être en lui refroidi la sève ; elle ne la tarit point. Nous achèverons plus loin le portrait de ces deux hommes.

Uni à Champagne par l'amitié, quoique sans nulle tendance janséniste, Poussin partageait certainement les croyances de son temps. Mais son esprit raisonnable n'accepte pas tout, et se garde de l'absurde. « Nous n'avons ici, écrivait-il de Rome en 1650, rien de plus remarquable que des miracles, qui se font si fréquemment que c'est merveille. La procession de Florence y a apporté un cruci-

(1) Quand la tyrannie espagnole imposa le catholicisme aux Flandres, on vit des peintres quitter leur pays, pour assurer leur existence ou garder leur foi. Henri van Steenwyck, rapporte Carel van Mander, fut « un des peintres protestants assez nombreux qui s'expatrièrent à cause de leurs opinions religieuses ».

fix de bois à qui la barbe est venue et dont les cheveux croissent tous les jours de plus de quatre doigts. On dit que le pape le tondra incessamment en grande cérémonie. «

Chez les peintres modernes, le retour à la foi ou la persistance de la croyance sont d'abord affaire de sentiment. Un voyage en Palestine décida, à ce qu'il semble, la « conversion » d'Horace Vernet. Quelques passages de ses lettres font assez voir que l'imagination s'était mise de la partie.

« En arrivant sur le haut d'une montagne, on voit tout d'un coup Bethléem, au bord d'un profond ravin ! Le cours de mes idées a changé avec rapidité : je n'ai plus vu que des bergers, des mages, de pauvres petits enfants égorgés et un berceau duquel est sorti une législation qui devait changer la face du monde. Ce n'est pas impunément qu'on se trouve sur le théâtre de si grands événements... Et le Saint-Sépulcre, on n'en revient pas comme on y a été... Tous les soirs les moines font la procession des saints lieux. Figure-toi trois Turcs, un cierge à la main, un livre de l'autre, faisant la promenade en chantant à gorge déployée, et, je te l'assure, avec un profond sentiment de respect. Quant à moi (un des trois Turcs), j'ai été trois fois à Bethléem... »

Delacroix, c'est l'artiste parisien, irréligieux, ou plutôt indifférent, mais décent. Il juge la mort « un obscur dénouement dont je ne suis pas curieux malgré les inconvénients de la carrière présente (1) ».

Dans le groupe des religieux, nous avons Hippolyte Flandrin, Millet, Baudry, un Lyonnais, un Bas-Normand et un Vendéen. Chez tous trois, l'éducation de la famille et du pays a imprimé sa marque si profondément, que rien ne la pourrait effacer. « Vous nous verrez revenir à Lyon, écrit Flandrin à ses chers parents, comme nous en sommes

(1) Lettre à Soulier, 1840.

partis, croyant en Dieu et faisant quelques efforts pour suivre ses commandements. Vous êtes étonné de ce que je dis « croyant en Dieu », mais ici [à Paris] presque personne n'y croit. » A la mort du père, il console les siens chrétiennement : « Il est parti nous aimant tous, avec le sentiment religieux que nous pouvions lui souhaiter, ce sentiment divin qui délie les liens les plus chers sans les briser. »

Millet revient au pays, en 1854. « Il se trouvait à la porte de la petite église d'Eculleville. Il entra ; il vit près de l'autel un vieillard à genoux qui priait. Il attendit, et, quand le vieux prêtre se releva, il lui frappa doucement sur l'épaule en lui disant à voix basse : « François ». C'était l'abbé Jean Lebriseux, son premier professeur. « Ah ! c'est « vous, mon cher enfant... le petit François ! » et ils s'em- « brassèrent en pleurant. — « Et la Bible, François, l'avez- « vous oubliée ? Et les psaumes, les relisez-vous ? — Ce sont « mes bréviaires, lui répondit Millet, c'est là que je puise « tout ce que je fais. — Voilà des paroles rares pour moi en « ces temps-ci, fit l'abbé, mais vous en serez récompensé... « Vous aimiez bien Virgile, autrefois ? — Je l'aime encore. — « Allons, c'est bien ; je suis heureux, mon fils ; où j'ai semé, « il a poussé ; c'est vous qui récolterez, mon enfant », et ils se séparèrent à la tombée de la nuit (1). »

Baudry s'était engagé, à une heure déjà avancée de la vie, dans une liaison que la naissance de deux petits enfants avait rendue indissoluble. Il la tenait soigneusement cachée à sa famille, à ses amis, surtout à son frère Ambroise, beaucoup plus jeune que lui, et en même temps son filleul. Leur ami commun, Ephrussi, le voyait si tourmenté de cette position fausse, qu'il en fit la confidence à Ambroise, et tous deux poussèrent Baudry à se marier.

(1) Sensier, *la Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, etc.

« Baudry était Vendéen, chrétien. Il estimait que le mariage civil n'était que l'union avec la mère, et celui-là il le contractait le 22 octobre 1885 : mais le mariage religieux était à ses yeux l'union avec la femme, et à celui-là il ne voulait pas consentir. C'est seulement quinze mois après, quand le pauvre grand artiste entra dans l'agonie, et à son lit de mort, que la bénédiction du prêtre a consacré cette union des époux devant laquelle Baudry avait reculé jusqu'au dernier jour (1). »

Le peintre ne choisit pas, n'éprouve pas sa croyance ; il la reçoit ou la subit comme une émotion. Il n'est pas un dialecticien, un raisonneur. Le repos de l'indifférence ou de la foi lui va mieux que la critique et la controverse. La logique un peu enfantine du cœur lui inspire ses doutes, plutôt qu'il n'a des révoltes intellectuelles.

Fromentin écrivait à George Sand, en 1863 : « Et vous croyez que je pourrais ne pas vous suivre *jusqu'à Mlle la Quintinie*. Ah ! je n'ai pas l'esprit bien fort, je ne sais rien, je ne pense rien, j'ose à peine étudier certaines questions vitales où ma pauvre raison se perd ; je vis dans un doute indolent pour ne pas m'effrayer moi-même par des négations courageuses ou des affirmations qui voudraient des actes ; mais... je vous suivrai de toute mon âme partout où vous irez. »

Tels sont donc les caractères généraux de l'intelligence dans les peintres. Nous en achèverons l'étude en examinant leurs aptitudes variées, et les mémoires spéciales auxquelles elles correspondent.

(1) Plaidoirie de M. Léon Renault, dans *Revue des grands procès contemporains*, t. VI.

CHAPITRE II

MÉMOIRES ET APTITUDES DIVERSES

Il ne faut qu'un peu de métier aux peintres pour devenir bons graveurs. Beaucoup sont sculpteurs aussi, ou du moins s'exercent volontiers au modelage : leur mémoire professionnelle y suffit encore. Ici, pourtant, les conditions diffèrent déjà, pour l'œil comme pour la main.

Le peintre voit les objets en couleur, portés sur un fond inexistant, et baignés dans un air imaginaire, que le miracle de la brosse est de rendre sensible et de faire circuler autour des figures, afin qu'elles apparaissent toutes à leur plan, modelées et enlevées. Le sculpteur les voit en masse et relief, limités et définis positivement, situés dans l'atmosphère et dans l'espace réels. Observez-les l'un et l'autre, quand ils montrent ou composent ; leur mimique n'est pas la même, et vous les dénonce. Le peintre travaille avec le pinceau, qui l'éloigne de la toile, et son geste naturel est de tracer, de brosser ; le sculpteur travaille d'abord avec les doigts, et son geste est de palper, de modeler, de pétrir. Au fond, leurs vocations ont des rapports si étroits, que beaucoup de sculpteurs ont été peintres, et qu'il n'est guère de peintre qui n'eût réussi dans la sculpture, si vraiment il s'y fût intéressé. Mais le défaut d'intérêt n'est pas une chose indifférente, et la façon des peintres qui s'inspirèrent de la pratique du modelage contraste d'ailleurs assez nettement, à voir les choses en gros, avec la manière de ceux qui en restent à la brosse.

Comparez les Vénitiens aux *quattrocentisti* florentins, ces vrais peintres ciseleurs et modeleurs, amoureux de la forme et du contour, exacts jusqu'à la minutie et précis jusqu'à la sécheresse ! Les Vénitiens montrent un goût dominant pour celui des éléments de l'art que leurs rivaux avaient le plus négligé, pour la couleur. Ils ne recherchent pas, comme eux, les effets de la sculpture ; autre est leur manière de voir, de dessiner, de construire. Dans le monument romain ou florentin, les peintres simulent volontiers des arcs, des colonnes, bref, des éléments d'architecture, et ils combinent des lignes rigides en même temps qu'ils groupent des figures. Dans le monument vénitien, l'aspect pittoresque demeure le souci de la décoration : à Saint-Marc, la peinture ne revêt pas seulement le mur, elle le pénètre, l'absorbe pour ainsi dire ; jamais la pierre n'a compté pour si peu ; elle devient or et couleur, chair ou étoffe, fruit ou feuille. Les saillies semblent des épaisseurs vivantes, et la solidité même fait une richesse.

Les peintres architectes sont plus rares que les sculpteurs. Il ne faut pas nous laisser tromper aux exemples des maîtres illustres qui ont laissé une renommée d'artistes universels : Giotto, Orcagna, Vittore Pisano, Léonard, Bramante, Michel-Ange, Balthasar Peruzzi, Raphaël, le Corrège même (il aurait, selon Mengs, étudié l'architecture et la sculpture) ; d'autres en Italie, et plusieurs dans les Flandres, tels que Pierre Pourbus, Pierre Coucke d'Alost, Lambert Lombard. Ils ne furent pas tous les vrais constructeurs des monuments dont ils fournissaient les dessins ; quelques-uns, comme Bramante et Peruzzi, ont été des architectes habiles à la peinture plutôt que des peintres ayant acquis la science de l'architecte. Si la variété dans l'œuvre marque la force, la concentration dans un seul art ne dénonce pas toujours l'infériorité. Déjà, parmi les primitifs, Fra Angelico, Masaccio, le Pérugin, Luca Signo-

relli, Mantegna, restèrent exclusivement peintres ; et après eux un Giorgione, un Titien, un Rubens, un Ribeira, un Velasquez, un Rembrandt.

Nous parlions du sentiment sculptural dans la peinture. Il y a aussi les coloristes du marbre et de la pierre. Michel-Ange garde les qualités du sculpteur dans sa peinture, et il se montre, en revanche, peintre dans la statuaire : ses figures ont une chaleur de vie, on ne sait quelle palpitation de la chair sur leur rude et surhumaine ossature. Nos sculpteurs modernes poussent à l'abus cette recherche ; à force d'assouplir le marbre, leurs figures manquent parfois de plans et de tenue.

En architecture, la polychromie n'allégeait pas la lourdeur sévère du monument égyptien, et l'élégance grecque ne laissait point d'être un peu rigide. Durant le moyen âge, les « maîtres d'œuvres » savent animer les masses architecturales ; une riche sculpture s'attache aux flancs solides de l'édifice, et y apporte la vie sans déranger les grandes lignes de l'ensemble. La Renaissance n'a guère moins d'imagination ou de fantaisie. Puis, le sentiment pittoresque s'affaiblit : quelques monuments abstraits du XVII[e] siècle forment, avec ceux du nôtre (1), une architecture *morte* en regard de l'architecture *vive* des âges qui ont précédé.

Il n'entre point dans notre sujet de développer ces aperçus. On n'ignore pas que les arts du dessin ont entre eux des relations intimes ; mais leur influence mutuelle contribue à produire les styles, et c'est le fait que nous devions rappeler, parce qu'elle dépend, au moins en partie, du mélange variable des vocations.

L'aptitude musicale semble prononcée chez les peintres.

(1) Ce jugement *en gros* n'implique pas la réprobation de toute notre architecture française, il s'en faut bien.

On citerait peut-être moins de musiciens ayant cultivé la peinture ou même l'ayant fortement aimée.

Chérubini s'amusait à dessiner. Boëldieu, grand amateur de tableaux, maniait lui-même le crayon avec esprit. Weber, à quinze ans, abandonna la musique pour se livrer à la gravure. Mendelssohn (beau-frère du peintre Guillaume Hensel) goûte vivement, en Italie, les chefs-d'œuvre des maîtres ; il dessine un peu, et se promet d'emporter des croquis des endroits de Rome dont il veut conserver le souvenir. On trouverait d'autres exemples. Mais il y a des raisons pour que les musiciens, à aptitudes égales, pratiquent moins le dessin ou la peinture, que les peintres la musique. Pour ceux-ci, la musique vocale ou instrumentale, c'est du bruit, du mouvement, une détente des organes après la contention qu'exige leur travail. On chante aussi plus spontanément qu'on ne dessine, et l'art du crayon réclame une attention trop prolongée pour le musicien : elle achèverait d'épuiser ses nerfs, toujours excités, secoués de vibrations. La musique, enfin, absorbe son homme plus que la peinture ; les auditifs sont moins dissipés que les visuels. Si la vue et l'ouïe nous mettent également en communication avec le monde extérieur, la vue laisse les choses exister en dehors de nous : elle est un sens objectif. L'ouïe est plutôt un sens subjectif ; l'impression qu'elle nous transmet est comme détachée des objets, et elle ne nous tire pas aussi franchement hors de nous-mêmes (1).

Les peintres, en général, ont l'oreille juste. Ils excellent dans la mimique parlée ou chantée ; ils contrefont à merveille les voix d'hommes, les accents étrangers, les cris

(1) L'ouïe est liée à la parole, et la parole l'est à la pensée. Aussi les hallucinations de l'ouïe sont-elles plus profondes que celles de la vue : elles commencent le processus dont le terme extrême est le dédoublement de la personnalité.

d'animaux ; leurs *charges* sont le plus souvent des parodies, des imitations. Dans les ateliers, il se rencontre toujours des virtuoses en fait de caricature vocale. Voilà bien de la mémoire auditive ; ce n'est pas encore la mémoire musicale proprement dite.

Les musiciens, on le sait, ont une telle mémoire des sons, qu'ils reconnaissent immédiatement les notes d'un accord frappé au hasard sur le piano. Ce que l'éducation leur a donné, c'est la composition des gammes et le rapport des sons au *la* fixe du diapason ; mais leur finesse d'oreille, ils ne la doivent qu'à la nature. La preuve en est que les bons auditifs la possèdent dès leurs premières années, et que l'exercice le plus assidu ne réussit guère à la faire acquérir aux médiocres (1). Les peintres n'ont pas cette délicatesse de perception, ni cette mémoire analytique du vrai musicien ; quelques-uns en approchent cependant : la plupart montrent une facilité remarquable à retenir les motifs et à les reproduire par le chant, ou même à les retrouver sur un instrument dont ils savent jouer à peine.

A notre avis, les mouvements doivent avoir un rôle assez considérable dans la mémoire musicale des peintres. Non pas que nous les voulions faire entrer dans le cas paradoxal de Stricker, qui déclare se souvenir des mélodies au moyen des muscles vocaux, penser la musique en images motrices, non en images sonores, et sentir les notes dans son organe articulatoire ; nous pensons seulement que le moteur apparaît toujours plus ou moins dans l'auditif imparfait. Remarquez les efforts du gosier, et en même temps les mouvements réguliers de la tête, du

(1) « Ce qu'il y a d'étonnant, lisons-nous dans les *Confessions* de Rousseau (I, v), est qu'un art pour lequel j'étais né m'ait néanmoins tant coûté de peine à apprendre, et avec des succès si lents, qu'après une pratique de toute ma vie, jamais je n'aie pu parvenir à chanter tout à livre ouvert. »

tronc, des bras ou des jambes, chez les personnes du peuple groupées autour d'un de ces chanteurs des rues qui « apprennent l'air et vendent la chanson ». Les images motrices emmagasinées serviront à raviver les images sonores, toutes seules faibles ou fugitives. Un motif chanté mentalement, et quand nous l'articulons sans émettre des sons perceptibles à notre oreille, s'exprime néanmoins par des efforts musculaires, qui sont mesurés dans le rapport convenable pour la justesse des sons; et si nous les percevions tout à coup, nous entendrions le motif parfaitement juste. Lorsque nous retrouvons l'air sur un instrument dont nous avons la pratique, un violon, par exemple, nos doigts se placent selon une échelle des distances qui est la traduction, pour ainsi dire, des efforts simultanés de l'appareil vocal, et correspond à l'échelle des mouvements d'articulation.

Bornons là ces remarques, et citons quelques noms.

Léonard était musicien, on ignore à quel degré. Fra Bartolommeo trouvait dans la musique son délassement favori : « Il aimait à jouer du luth et à chanter tantôt des vers de quelque poète en renom, tantôt des strophes qu'il avait composées lui-même (1). » Le Giorgione, Sébastien del Piombo furent aussi joueurs de luth. Le Pordenone aimait la musique avec passion. Le Rosso a passé pour bon musicien. Pâris Bordone, élevé en gentilhomme, fut envoyé à Venise pour y faire des études de grammaire et apprendre la musique, où bientôt il excella. Le Guide se délassait à jouer du clavecin (2).

(1) Gruyer, *Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli.* (Collection des artistes célèbres.)

(2) Rappelons le Concert des *Noces de Cana*, où Paul Véronèse, qui tient la viole, donne au Tintoret le même instrument, à Titien la basse de viole, au vieux Bassano la flûte, à un jeune peintre (nous ne savons lequel) le violino : concert idéal où ces maîtres n'eussent pas tous rempli leur partie avec un égal succès.

Le Dominiquin se fit luthier; il imaginait des instruments dont il paraissait ensuite impossible de se servir. « N'ayant aucune société, ni aucune dissipation, écrivait-il à l'Albane, je me suis adonné il y a quelque temps à la musique, afin de me procurer un peu de plaisir; et, afin d'en entendre, j'ai fait quelques instruments, entre autres un luth et une cymbale. Je fais faire en ce moment une harpe, avec tous ses genres diatonique, chromatique et harmonique, chose qui, jusqu'à présent, n'a pas encore été inventée. Mais les musiciens de notre siècle n'en ayant aucune idée, je n'en ai pu trouver aucun qui sache en tirer des sons harmonieux... Si je vais à Bologne, je veux faire faire un orgue de cette manière (1). »

Carel van Mander cite Quentin Matsys pour avoir cultivé avec succès la musique. Il nous dit de Jean Schoorel que, « musicien et poète, il composa de jolis esbastements, des farces, refrains et chansons. » Alart Claeszoon, de Leyde, « errait par les rues des nuits entières en jouant de la flûte allemande ». Théodore Barentsen « était bon musicien, jouait de divers instruments ». Les frères Lucas et Martin de Malines, se rendant à Aix-la-Chapelle et à Liège en compagnie de Jean de Vries, travaillent en route d'après nature, et se distrayent à faire de la musique; tous trois jouaient de la flûte allemande, et « particulièrement Lucas, qui y était fort habile ».

Van Dyck fut prodigue envers les musiciens comme il l'était envers ses maîtresses. Amateur passionné, Gainsborough jouait de la flûte et du violon avec grâce et sentiment. Le mariniste Wall Calcott avait été enfant de chœur à l'abbaye de Westminster avant de devenir peintre.

La musique attire les femmes, parce qu'elle est un art de société et un langage; elles y viennent par l'émotion,

(1) *Magasin pittoresque*, 1841.

sinon par le talent. Il est peu de femmes peintres qu'on n'ait vantées pour y avoir excellé : Sofonisbe, la Tintoretta, Sophie Chéron. Mme Vigée-Lebrun, en Italie, entreprit d'étudier la musique avec sa fille : « De tout temps, écrivait-elle dans ses *Souvenirs*, j'ai aimé les chants religieux, et les sons de l'orgue me faisaient alors une telle impression que je pleurais sans pouvoir m'en empêcher. » Marie Bashkirtseff chantait à ravir, et craignit de se tromper sur ses véritables dons. Nous ne savons pas si Rosa Bonheur est musicienne : elle est si franchement peintre, celle-là ! Une égale aptitude à des arts différents ne mène pas toujours loin, et dénonce le plus souvent, dans les femmes, les demi-vocations.

Ingres fut destiné par son père (1) à la musique ; il apprit à jouer du violon, et y devint assez habile pour être admis au Grand-Théâtre de Toulouse, où il se vantait plus tard d'avoir exécuté à l'orchestre un concerto de Viotti avec succès. Sa plus vive jouissance, jusqu'à la fin de sa vie, a été d'entendre les belles pages des maîtres classiques. Horace Vernet, quoique sans nulle pratique, ne manquait pas de goût. « Il m'avait dit d'avance, raconte Mendelssohn (2) dans une lettre de Rome, du 17 janvier 1831, que *Don Juan* était sa seule musique, sa vraie musique de prédilection, notamment l'air du duel, et celui du Commandeur, à la fin. Cette confidence m'avait plu beaucoup, et elle m'avait donné la mesure de son âme. » M'étant laissé aller, ajoute-t-il, à improviser sur ces thèmes, « il en fut ravi comme j'ai rarement vu quelqu'un l'être de ma musique, et notre connaissance se trouva aussitôt plus intime. »

Assez bon musicien, nous dit Ch. Clément, Géricault chantait d'une manière agréable. Léopold Robert jouait du

(1) Assez bon musicien lui-même.
(2) *Lettres inédites*.

violon ; il prie ses parents de lui envoyer à Paris le cher instrument, qui était resté à la maison. Ary Scheffer aimait la musique avec passion ; il avait un goût juste et élevé. « Il eût fallu, en peignant son portrait, placer un piano auprès de lui : ainsi Gérard Dow et Metsu se mettaient aux mains un violon ou un violoncelle, pour exprimer cette alliance intime entre l'art des sons et celui des couleurs (1). »

Delacroix s'était cru destiné à devenir un musicien, et, si sa mère ne s'y fût opposée, il eût, pendant quelque temps au moins, tenté l'aventure ; Chopin lui inspira autant de tendresse que d'admiration. Alexandre Hesse devient un chanteur habile à l'école de Garcia. « Ses dispositions naturelles aidant, il y acquit une science musicale assez vaste et assez sûre pour être et pour rester jusqu'à la fin un amateur d'élite, un connaisseur dans la plus rigoureuse acception du mot (2). » Flandrin se lie d'amitié, à Rome, avec Ambroise Thomas, qui lui a fait aimer, écrit-il, la grande musique, dont il ne peut plus se passer.

Tout enfant, Baudry montra de si rares dispositions qu'on le mit à la fois au solfège et au dessin, et l'un de ses biographes (3) a écrit, un peu légèrement, que ce ne fut peut-être pas une vocation impérieuse qui le porta vers la peinture plutôt que vers la musique. On a dit (4), avec non moins d'exagération, que Regnault aurait pu être, à son gré, musicien ou peintre. Il chantait d'une voix de ténor « douce » et « pénétrante ». Un de ses camarades (5) nous a parlé des joyeuses soirées à l'atelier, où l'on jouait *la Belle Hélène* : Regnault avait pris le rôle d'Hélène ; costumé, et

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, I, 1859. (Louis Viardot.)
(2) *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1880. (H. Delaborde.)
(3) Charles Bigot, dans la *Revue Bleue*.
(4) Paul Mantz, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, V, 1872.
(5) Paul Mathey, qui y figurait les deux Ajax. Mathey est pianiste lui-même, et amateur de bonne musique.

les bras nus, il disait avec un brio extraordinaire la fameuse phrase : *Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu...* D'ailleurs, il aimait la bonne musique des vieux maîtres, il appréciait celle de Gounod et de son ami Saint-Saëns, et se déclara partisan fanatique de Wagner. Mais faut-il pour cela le déclarer absolument musicien, et avec lui Baudry, Ingres, Delacroix? Ces maîtres fussent-ils, dans un autre art, parvenus à l'excellence? Ils ont choisi d'être peintres, voilà le fait, et il est probable que leur choix a été heureux.

Bastien-Lepage avait assez de mémoire, et la voix juste. Pendant nos courses dans l'Argonne, écrit Theuriet, « il nous chantait à tue-tête des refrains de cafés-concerts, dont il avait la mémoire meublée. Il me semble entendre encore dans la nuit humide cette voix nette et vibrante (1) ». Ziem joue fort bien du violon (2). Carolus Duran fatigue le piano, l'orgue et la guitare. Mais laissons les musiciens (3); voici les littérateurs.

Quelques poètes dessinent passablement. On a fait grand bruit des dessins de Victor Hugo : rien de commun, cependant, entre une page d'artiste et ces taches d'encre dans lesquelles la main « trouve quelque chose ». Tout homme un peu bien doué possède quelques rudiments de tous les arts, parce qu'il a des yeux, des oreilles, une main, un cer-

(1) *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1885.

(2) On trouvera, dans le *Journal des Goncourt*, une anecdote qui le concerne. Il s'acheminait vers l'Italie, sans le sou ; il rencontre une noce dans un village de Bourgogne. On attendait le ménétrier : Ziem s'empare du violon, et joue la valse de Weber, qui fait tomber en pâmoison la mariée. Il portraiture ensuite les deux époux, à vingt francs pièce, et continue son chemin.

(3) « Les autres arts, a écrit Berlioz (*Dict. de la Conversation*, au mot *musique*), n'ont aucune espèce de rapport, aucun point de contact avec la musique. » Il la définissait « art d'émouvoir par des sons les hommes intelligents et doués d'une organisation spéciale ».

tain amour de la forme, de la sensibilité. Ne lui octroyons pas pour cela les qualités supérieures qui permettent d'y exceller. Hugo n'eût jamais donné le peintre des *Croisés*, ni Delacroix le poète des *Misérables*.

Voyons les faits. Nous ne prendrons pas, bien entendu, pour des témoignages littéraires, les *Traités* ou *Réflexions* sur leur art que certains peintres ont rédigés, les uns comme professeurs, les autres par goût d'apostolat ou pour le plaisir de manier une plume. Hormis quelques pages çà et là, ces écrits sont en général assez médiocres et ne présentent qu'un exposé décousu des « recettes » ou des sentiments personnels de leurs auteurs. Qu'il s'agisse même d'un Augustin Carrache, on ne blâmera point son frère Annibal d'écrire si vertement à leur cousin Louis à quel point il méprise leurs disputes, dans l'admiration où il est des œuvres du Corrège :

« Tout ce que je vois ici (à Parme) me confond. Quelle vérité ! quel coloris ! quelle carnation ! Les beaux enfants ! Ils vivent, ils respirent, ils rient avec tant de grâce et de vérité qu'il faut absolument rire et se réjouir avec eux. J'écris à mon frère pour l'engager à venir me trouver. Qu'il vienne et qu'il ne me rompe plus la tête de ses beaux discours et de ses dissertations éternelles ! Au lieu de perdre notre temps à disputer, ne songeons qu'à saisir la belle manière du Corrège... Ne me vantez plus votre Parmeson, etc. (1). »

La vraie doctrine du peintre, elle est dans son œuvre. Quand il parle de son art, il le fait avec plus de justesse en une simple lettre qu'en un travail lourd et mal composé. Ce qui nous attache venant de lui, c'est une émotion sincère traduite en quelques lignes, une pensée franche coulée dans une langue sans apprêts. Nous avons enrichi

(1) *Magasin pittoresque*, 1848.

tous nos chapitres, autant que nous l'avons pu, de ces pensées bien dites qui comptent vraiment à son avoir littéraire. Quant aux écrits de pure littérature, il n'en existe guère, assez cependant pour attester que le don poétique est tout voisin.

Léonard a laissé un livre d'écrits humoristiques, fables, etc.; il était poète à l'occasion. Les sonnets et autres pièces de Michel-Ange ont soutenu l'épreuve de la traduction, si gâtés qu'ils soient de mauvais goût italien et de déclamation sentimentale : le beau quatrain sur la *Nuit* est dans toutes les mémoires. Giovanni Santi, le père de Raphaël, « sait manier la plume, et la composition d'un poème n'a rien qui l'effraye (1). » On a encore de lui la *Chronique rimée d'Urbin*, qui montre avec quelle facilité l'artiste savait s'exprimer en vers (2).

Lambert Lombard, le romaniste liégeois, fut aussi poète. Lucas de Heere composa un *Verger des poèmes*, où se trouvaient des pièces traduites de Marot, et il avait commencé de mettre en vers la vie des peintres célèbres. Il prêtait ce sonnet à l'une des femmes d'un tableau de Van der Goes, *Abigaïl vient au-devant du roi* : « Nous sommes représentées ici, comme si nous vivions, — Par Hugues van der Goes, peintre éminent, — Pour l'amour qu'il portait à une de nos dignes compagnes — Dont le doux visage montre ce que l'amour a inspiré. — De même l'image de Phryné révélait — L'amour que lui vouait Praxitèle. — Car l'amante du peintre nous surpasse toutes — En beauté, comme étant la première à ses yeux. — Tous, pourtant, hommes et femmes, sont faits avec grand art, — Le cheval et l'âne aussi; les couleurs bien appliquées, — Inaltérables, belles et pures, doivent être admirées. — — En somme, tout l'ouvrage est bel et bien parfait. — Et

(1) Müntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps.*
(2) Raphël s'essaya au sonnet.

il ne nous manque rien, sauf la parole, — Défaut bien rare, pourtant, en notre sexe (1). »

Ses poésies méritèrent à Augustin Carrache d'être admis parmi les membres de l'académie *dei gelosi*, de Bologne. Salvator Rosa rimait et jouait la comédie.

Fuseli, un singulier personnage, passé de Suisse en Angleterre, où il se fit une belle situation, est polyglotte, littérateur et dessinateur; fils de peintre, non pas franchement peintre, homme d'initiative, homme d'esprit. Comme exemples de vocation mixte, on citerait aussi Gesner, le poète de la *Mort d'Abel*, et peintre pour nous sans charme, mais passablement doué; R. Töppfer, fils de peintre, qui fit mieux d'être le romancier délicat des *Nouvelles genevoises*, du *Presbytère*, etc.; Thackeray, l'auteur de la *Foire aux Vanités*, écrivain leste et original, d'abord caricaturiste, qui enrichit le *Frazer's Magazine* et le *Punch* d'une série d'esquisses et de charges dont la réunion a formé depuis le *Livre des Snobs*.

Au demeurant, le caricaturiste est toujours bien près d'être un littérateur. Gavarni n'est pas illustre seulement pour ses dessins, mais pour ses légendes. Daumier a été un grand satirique. Le pauvre André Gill venait volontiers se reposer à Honfleur, à la ferme Saint-Siméon, avec son ami Sapeck, qui y passait tous les ans deux ou trois mois: Sapeck, caricaturiste des « Ecoles », musicien, chansonnier, un de ces détraqués subtils qui secouent au vent toutes les paillettes de l'art; bon camarade, dit Alphonse Allais (2), ayant fait « beaucoup de blagues dans sa vie, parce qu'il était le premier à s'en amuser beaucoup ». Gill faisait, avec lui, « de la mauvaise peinture et des vers charmants » :

(1) Cité par Carel van Mander.
(2) *Le Chat noir*, 12 oct. 1889.

L'air était frais, l'herbe fleurie,
J'avais au bras ma jeune amie,
Je la conduisais voir la mer.
Dans le passé parfois amer,
C'est un doux moment de ma vie.

Fromentin avait du *métier*. Il n'a pas écrit seulement *un Été dans le Sahara*, *une Année dans le Sahel* et *les Maîtres d'autrefois*, mais un roman, *Dominique*. Ces œuvres sont bien connues ; l'écrivain y garde les meilleures qualités de sa peinture, la modération, la netteté, l'élégance. Nous n'avons pas affaire de le juger, et, du reste, il a trouvé en Emile Montégut (1) un de ces critiques distingués que l'on relit et ne corrige point. Guillaumet littérateur, dans ses *Tableaux algériens*, n'égale pas Fromentin, qu'il surpasse comme peintre ; encore sait-il tourner la phrase, placer le mot, raconter.

Combien d'autres, qui n'ont pas pris le souci d'écrire, avaient pourtant de l'invention et le tour convenable ! Beaucoup sont aisément improvisateurs, chansonniers burlesques ou facétieux metteurs en scène. Pour quelques-uns qui ne lisent point et qui n'ont aucune espèce de littérature, plusieurs deviennent les familiers délicats de quelque poète. Ceux-là même, et ils sont nombreux, qui n'ont pas fait leurs « humanités », fini leurs classes, savent trouver parfois, en écrivant, le mot qui fait image, la phrase qui marche à l'allure de la pensée. Dans les fragments de lettres que nous avons pu citer déjà, les qualités originales ne manquent point : il est rare qu'une émotion vive et sincère n'y vienne pas rajeunir la répétition banale des choses lues, réchauffer l'expression et rajuster dans l'ensemble un style incorrect ou paresseux (2).

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1er déc. 1877.

(2) MM. Paul Hélot et Crépieux-Jamin, que nous avons interrogés au sujet de l'écriture des peintres, comparée à celle des musiciens, ont eu la grande obligeance de nous donner les résultats de leurs recherches, si peu satis-

Les aptitudes des peintres ne vont guère au delà. Faible, en général, est leur mémoire de l'abstraction et du symbole.

Retenir des pages de vers ou de prose, lire mentalement une carte de géographie, traduire une langue dans une autre, calculer avec des signes, saisir et garder dans sa tête une longue suite de raisonnements, de déductions, c'est là ce qu'on nomme la mémoire scolaire et scientifique. Il est clair qu'elle a un support dans les autres mémoires spéciales, et que l'oreille et la vue y sont particulièrement intéressées. Mais la mémoire scientifique, au degré supérieur, ne s'exerce plus sur les perceptions mêmes, elle comprend leurs symboles ; elle implique le rapport du mot écrit à l'objet concret ou à l'acte dont il est la notation, celui de la carte géographique à l'étendue réelle du pays représenté, celui du signe, chiffre ou lettre, aux données réelles ou arbitraires d'un problème quelconque, et enfin le rapport logique des notions purement intellectuelles les unes avec les autres. La mémoire du savant n'est pas faite de mots, ni même d'images de choses ; elle est faite de concepts coordonnés, de relations d'ordre, de causalité, de ressemblance. Ce qu'elle retient, il ne

faisants qu'ils leur paraissent. Ils sont d'avis que : 1° D'une manière générale, l'écriture des spécialistes montre souvent des signes d'infériorité, se rapportant à certaines vulgarités de la nature ; 2° si difficile qu'il soit de trouver dans l'écriture autre chose que la révélation de l'*art*, les écritures des peintres sont en général moins belles que celles des musiciens ; 3° une très belle écriture de peintre autorise à prédire que, derrière le peintre, il y avait un autre homme de valeur (Raphaël, Delacroix).

« Dans les peintres, nous dit Crépieux-Jamin, que d'autographes médiocres signés par de grands noms ! Ils n'étaient que peintres ; il semble que l'intelligence ait moins de part à cet art-là, que les sens soient pour la moitié du talent. Ce serait quelque chose comme le talent, le génie du tireur, qui peut n'être qu'une bête et cependant savoir atteindre le but. Pour certains coloristes, c'est probablement vrai. » Nous ajouterions, pour beaucoup de musiciens *exécutants*, car ceux-là sont exactement comparables aux *peintres de facture*, et ne mettent pas en exercice les qualités d'invention, la science du compositeur. Bref, la graphologie appuie nos conclusions relatives aux caractères intellectuels du peintre.

suffit pas que les yeux l'aient vu ou que l'oreille l'ait entendu, il faut d'abord que l'intelligence l'ait compris.

Dans les peintres que nous avons pu examiner, la mémoire scolaire était bonne ou assez bonne, mais partielle, bornée aux représentations de choses et de faits. Baudry en serait le meilleur type : « Il était doué, nous dit son biographe (1), d'une étonnante mémoire, il apprenait facilement par cœur de longues pages ; aussi, en histoire, en géographie, enlevait-il toujours la première place. » La mémoire paraît faiblir, au delà, chez les artistes. Comme il ne se trouve guère parmi eux de vrais « intellectuels », quoique d'ordinaire ils soient des « intelligents », leur faculté rétentive, à l'égard des rapports purement abstraits, demeure courte et insuffisante. On se tromperait à n'en accuser que le manque d'exercice, la curiosité portée ailleurs. Le défaut d'intérêt, répétons-le, accuse le plus souvent le défaut de qualité.

En fait de sciences, donc, ils restent incapables de créer, ou même inhabiles à comprendre. Leur aversion pour le calcul, par exemple, est absolue. Léonard de Vinci et Albert Dürer, au premier abord, semblent des *monstres*.

Suivant Lomazzo, Léonard aurait inventé le *tour à ovale*, qui reposait sur une idée nouvelle pour tracer les courbes. Le stylet n'était plus mobile et le plan fixe, mais un stylet fixe imprimait sa trace sur un plan mobile : quel mouvement fallait-il pour cela donner au plan, voilà le problème. Quant à Dürer, l'étude des proportions le conduisit à la transformation des figures en d'autres figures du même genre. Il maniait très habilement le compas pour tracer des ellipses et d'autres figures géométriques : le *pentagone de Dürer* est un pentagone approximativement régulier tracé avec une seule ouverture de compas (2).

(1) Ephrussi, *Paul Baudry*.
(2) Hœfer, *Histoire des Mathématiques*.

La valeur scientifique de ces hommes est indéniable. Mais ne l'exagérons point ; leurs yeux et leurs mains restaient de moitié dans la spéculation. « Les dons variés que lui avait faits la nature, disait Goethe de Léonard de Vinci, se concentraient principalement dans l'œil : de là vient qu'étant capable de tout, il se montra surtout un grand peintre (1). » L'exemple des peintres architectes, nous le savons, ne doit pas être reçu avec moins de réserve. La puissance du calcul n'est pas toujours ce qui distingue les vrais architectes eux-mêmes ; ils manient les chiffres sans s'élever jusqu'aux théories mathématiques.

A l'ordinaire, les peintres résolvent les questions de perspective au jugé, de sentiment, avec une approximation suffisante. Augustin Carrache enseignait la perspective ; David n'y entendait rien : un de ses bons élèves disait que, sur un dessin d'architecture, le maître ne voyait que du noir et du blanc, et que toutes ces lignes combinées n'avaient pour lui aucune signification.

Delacroix écrivait à M***, à l'occasion de l'envoi d'un dessin : « L'encadreur saura tracer l'ovale avec la bordure. Je ne l'ai pas tenté de peur de le faire de travers. » Cette maladresse à tracer des figures géométriques est commune à beaucoup de peintres: elles répugnent, pour ainsi dire, à leur sentiment esthétique ; ils ne les ont pas dans la main, et ils n'ont pas dans l'esprit, surtout, les formules qui les expliquent et peuvent les rendre intéressantes. Ils « sentent » bien leur architecture, quand le sujet la demande ; mais ils recourent à des hommes spéciaux pour l'établir, principalement dans les plafonds. Le *père Léger*, ou quelque autre du métier, a tracé pour Ingres celle de l'*Apothéose d'Homère* et de la *Stratonice*.

Ouvrez le joli livre d'Alexis Lemaistre (2), au mot *Pers-*

(1) *Œuvres complètes*, trad. Porchat, tome X.
(2) *L'Ecole des Beaux-Arts, dessinée et racontée.*

pective. Les peintres, y lirez-vous, « en apprennent juste ce qu'il leur en faut... Encore ne l'apprennent-ils qu'à contre-cœur. Est-ce pour la sécheresse de ses théorèmes? Est-ce pour l'aspect rébarbatif de ses figures, souvent grotesques, si le point de perspective a été mal choisi?... Ce qu'il y a de sûr, c'est que la perspective est leur bête noire. Prenez le garçon le plus joyeux de l'atelier, et, à brûle-pourpoint, prononcez lentement devant lui le mot « Pers-« pec-ti-ve » !... Dès la première syllabe, il s'arrête de rire; à la seconde, il ne doute plus que ce ne soit une mauvaise farce; à la troisième, il se dérobe; à la quatrième, il est déjà loin. »

Les peintres auraient plus chance de réussir, jugerait-on, dans les sciences naturelles et d'observation pure, où la représentation mentale a un grand rôle. Mais un certain goût de l'abstraction, qui leur manque, y est aussi nécessaire. Parmi eux, nous avons trouvé un Léonard, point de Bernard Palissy. Ils appartiennent au type concret, dans lequel l'image est puissante, l'idée faible. L'artiste, nous dit Ribot (1), vise à quelque chose de complexe, de concret, d'organique; le savant vise à l'unité, à la simplification. Les imaginatifs, femmes ou artistes, sont rarement des « conceptuels » : entre l'image et l'idée, il y a un réel antagonisme. Dès que les peintres s'intéressent aux spéculations de la science et de la philosophie, croyez bien que leur passion ne s'y enferme pas, et que ce qui les frappe ce n'est pas le fond, mais plutôt, oserions-nous dire, le décor émotionnel. Les preuves s'en trouvent un peu partout dans ces pages.

(1) Leçons du Collège de France. — Voy. Galton, *Inquiries*, etc., p. 87-88. Sa conclusion était déjà qu'une perception extrêmement prompte de vives peintures mentales est antagoniste à l'acquisition habituelle de pensées hautement généralisées et abstraites, surtout quand la marche du raisonnement s'appuie sur des mots pris comme symboles, et que si la faculté de voir les peintures a été jamais possédée par des hommes qui pensaient fortement, elle est très propre à être vite perdue par défaut d'usage.

Esquissons maintenant un portrait individuel, qui résumera, en quelque sorte, nos observations précédentes sur la liaison des aptitudes et des mémoires : c'est celui d'un vrai peintre, naturellement peintre, et que l'on retrouvera plus loin encore sous une autre face.

A. a une bonne mémoire motrice. Ses gestes habituels sont indécis ; il a la main molle, peu capable de saisir et de tenir fortement. Il n'est pas pour cela dépourvu d'adresse ni de souplesse. Son coup de crayon est sûr, rapide, incisif ; sa brosse marche toute seule, quand la conception est claire, et les images visuelles, s'offrant alors d'elles-mêmes, semblent activer automatiquement les images motrices qui leur correspondent. Sa mémoire des formes et des couleurs est assez riche, en effet, pour que, à certaines heures favorables, « ses idées pensent pour lui ». Il est primesautier, plus rapide que réfléchi. Requis à l'improviste, il trouve aussitôt la composition décorative qu'on lui demande, pourvu que la place et la dimension en soient marquées ; il voit son sujet *plus loin que la toile*, mais enfermé dans le cadre et l'occupant.

Revenant un jour de voir le *Christ devant Pilate*, de Munkaczy (1), il en a brossé de souvenir, sur un bout de toile, une petite copie assez exacte : les figures y sont en place, avec le geste et la valeur locale. Une autre fois, il a reproduit sur une planchette, en spirituel pastiche, le *Sardanapale* de Delacroix, admiré dans une visite rapide à l'Hôtel des Ventes : les contours ne sont pas arrêtés dans cette esquisse, qui est faite par taches ; elle laisse deviner pourtant le motif original, elle en donne l'impression d'ensemble, le bouquet.

Sa mémoire auditive est remarquable. Il imite avec per-

(1) A la première exposition de cette œuvre, rue de La Rochefoucauld.

fection les accents étrangers, reproduit les voix et mime les gestes. Il lui suffit d'une audition pour retenir plusieurs airs d'un opéra, quelquefois avec leur contre-chant, et se les rappeler encore après de longues années. Il retient jusqu'à des phrases entières d'un oratorio ou d'un quatuor, entendu une seule fois. D'ailleurs sa mémoire musicale est plutôt mélodique : la couleur harmonique le frappe moins que le dessin de la phrase et l'allure du morceau ; non pas la mesure précise, il y répugne comme à tout ce qui est compté, chiffré. Chose singulière, avec cette mémoire du motif *tout fait*, il ne garde même pas dans sa tête, et ne reconnaît pas au passage, le simple *la* du diapason. Tel musicien de profession, au contraire, qui distingue nettement le ton, les notes et la mesure d'un morceau qui est joué, n'en retiendra pas des phrases entières. Il semble que, dans le cas du musicien, l'enregistrement soit plus analytique, partant plus parfait. On sait du reste quelle mémoire complète possèdent certains musiciens, et l'on a cité bien des fois l'histoire de Mozart, qui put noter, après deux auditions, le fameux *Miserere* de la chapelle Sixtine, dont la partition était jalousement tenue cachée.

Dans la composition picturale, A. dépense beaucoup d'imagination ; ses qualités sont le mouvement et l'attitude expressive. Il a de la facilité pour la composition musicale, et il y montre des qualités analogues : le motif qu'il invente a une tournure décidée, quoique parfois irrégulière. Ce qui l'invite à composer, c'est la marche, ce sont les bruits chantants d'une voiture qui gémit, d'un train qui roule, d'une porte qui grince sur ses gonds.

Sa mémoire scolaire s'applique surtout à la récitation déclamée, à l'histoire pittoresque, à l'anecdote ; beaucoup moins à la géographie. Faible est la mémoire des dates, et en général des nombres ; mauvaise, celle du symbole mathématique et de l'abstraction logique. Il a su un peu de

latin, et il réussirait assez vite à parler une langue étrangère, au moins une langue romane; mais il n'y a pas le goût, et la seule curiosité de savoir ne le déciderait jamais à cet effort.

Son esprit, en somme, est littéraire, pas du tout scientifique: il ne s'assimile guère que les faits qui peuvent être *mimés* ou ressentis *sympathiquement*. Aussi trouvons-nous chez lui une aptitude prononcée à la composition poétique. Il sait tourner le vers, imaginer une fable. Sa qualité littéraire, ce serait encore l'action, plutôt que l'analyse psychologique, et si, des caractères généraux de ce portrait, nous voulions dégager enfin le caractère individuel, nous dirions peut-être que l'élément principal de cette mémoire, c'est le rythme.

La faculté littéraire que nous venons de signaler chez A., nous la retrouvons, plus ou moins accusée, dans tous les peintres. Amour ou haine, désir ou aversion, joie ou douleur, laissent des traces profondes dans leur âme. Du poète au peintre, l'émotion forme le lien solide. Voir, pour eux, c'est encore sentir: ils s'échauffent où d'autres restent froids; la fiction les saisit au cœur comme la réalité. Dès qu'ils vibrent, leur émotion n'est pas forte seulement, elle est durable, et prompte à se raviver.

L'artiste possède donc une forte mémoire émotionnelle, et cette mémoire comporte aussi des diversités. Ni les individus, ni les âges historiques, ne sont tout à fait semblables à cet égard. L'homme se souvient « dans ses entrailles », selon qu'il les a senti frémir et ce qui l'a pu toucher. C'est le timbre personnel de l'émotion qui fait le génie sévère avec Michel-Ange ou souriant avec le Corrège, rêveur avec Rembrandt ou heureux avec Rubens, modéré et chaste avec Lesueur ou licencieux et facile avec Boucher. C'est une émotion collective qui a fait l'art religieux

au XIIIe et au XIVe siècle, païen à la Renaissance, mondain au XVIIIe siècle, romantique, réaliste ou trivial dans le nôtre. Si individuel et indépendant qu'il soit, l'artiste a toujours reçu beaucoup des passions de son temps et de sa race, et il n'est jamais sans quelque communion de sentiment avec ses contemporains. Nous en parlerons d'une manière plus ample dans le chapitre qui suit.

Taine a montré « la dépendance qui attache l'originalité individuelle à la vie sociale et proportionne les facultés inventives de l'artiste aux énergies actives de la nation ». Guyau, d'un autre point de vue, s'est attaché à relever la fonction, ou plutôt la destination sociale de l'art, et, à vrai dire, l'art ne se détache pas plus de la société que l'artiste lui-même. Autre chose est d'affirmer que la beauté d'une œuvre d'art se mesure à la profondeur et à l'étendue de la sympathie qu'elle excite dans notre âme; autre chose de placer l'essence de l'émotion esthétique dans la sympathie. Nous ne pouvons pas suivre Guyau jusque-là, et confondre des notions aussi franchement distinctes que celles du bon et du beau, de l'utile et de l'agréable, comme il le fait dans sa théorie, si vague et fuyante aussitôt qu'on veut la saisir (1). Les émotions sociales qu'une œuvre réveille s'ajoutent à l'émotion particulière de l'art: elles l'augmentent et la prolongent, elles font vibrer dans son courant toutes nos cordes sensibles, mais elles ne la constituent pas toutes seules et sans notre choix. Le sentiment de sympathie ou d'antipathie, quel qu'en soit l'objet, est de surcroît, principalement dans la musique et dans la peinture; il y peut faire défaut, et il n'y doit point paraître avec excès. Loin de nous la pensée d'exclure la « bienfai-

(1) Voy. l'article de L. Dauriac, *Philosophes contemporains: J.-M. Guyau*, dans l'*Année philosophique*, publiée sous la direction de F. Pillon, 1re année, 1890.

sance de l'œuvre» de nos appréciations critiques. Mais enfin, c'est dans le plaisir des yeux qu'il faut chercher la première raison de l'émotion, et l'origine sensorielle du plaisir dans la peinture, pour en demeurer à l'art qui nous occupe, nous semble tout à fait indiscutable.

CHAPITRE III

L'ŒUVRE ET L'ARTISTE

Nous avons montré plus haut le rôle de la vision dans l'histoire de la peinture ; il y faudrait aussi montrer celui du sentiment, de la vie intellectuelle du peintre, et rattacher, d'une manière plus intime, l'artiste à la société, l'œuvre au milieu. Ni le choix des sujets que fait le peintre, ni les qualités mêmes de son exécution, ne lui appartiennent absolument. Des influences sociales fort diverses, les unes très générales, les autres plus particulières, déterminent sa façon d'imaginer et de sentir, et l'on n'atteint sa véritable individualité qu'en dégageant, par l'analyse, ce qu'on pourrait appeler sa réaction personnelle à l'égard de ces influences. L'artiste se retrouve donc bien dans son œuvre ; mais il y a dans l'œuvre quelque chose du milieu et quelque chose de l'individu. C'est un point qu'il semble intéressant d'indiquer au moins à larges traits.

Les sources où le peintre puise les sujets de ses tableaux, sont la religion, pour nous le christianisme, riche de légendes extraordinaires, avec ses épisodes tels que la prédication de saint François, de Savonarole, la Réforme, le jansénisme ; la littérature, sacrée ou profane, ancienne ou moderne ; l'histoire, aspects moraux, événements, guerres, découvertes géographiques, etc. ; enfin la vie même avec ses scènes infiniment variées, c'est-à-dire la nature et l'homme présents. Mais les raisons de son choix, quand il

n'est pas commandé, le peintre les trouve dans son idéation particulière, rythmique chez les uns ou coloriste chez les autres, et dans le ton personnel de l'émotion, qui dépend plutôt du tour d'esprit ou du caractère.

Le fait le plus considérable de l'histoire de l'art, en Occident, a été la domination à peu près exclusive, durant plusieurs siècles, de la tradition chrétienne, associée de bonne heure à la mythologie et à l'antiquité païennes. Les peintres entrent avec leur cœur dans ces grands courants de la pensée, où la foi et les habitudes les retiennent. Mais bientôt l'érudition historique (1), les voyages, les chefs-d'œuvre de la poésie moderne, forment des courants nouveaux qui alimentent l'inspiration. Les sources premières tarissent peu à peu, et l'art change au milieu des sociétés qui se transforment.

Deux influences distinctes, la Bible et l'Évangile, ont pénétré le christianisme. Elles se partagent aussi l'art, et il n'est pas impossible de conclure de l'inspiration biblique ou évangélique d'un peintre à son caractère. Parmi les peintres bibliques, on pourrait citer Michel-Ange, Poussin, Millet lui-même (2), qu'on opposerait à cet égard à leurs contemporains Raphaël, Lesueur, Baudry. Si distants qu'ils soient les uns des autres, les premiers offrent néanmoins des affinités entre eux ; ils ont le dessin large, le caractère énergique, je ne sais quoi de fort et de soutenu, tandis que les autres ont plus de grâce, de féminité, une force plus discrète, de la facilité ou de l'éclat. Michel-Ange et Poussin, d'ailleurs, idéalisent la Bible, dès qu'ils y touchent : ils la dépouillent de sa cruauté barbare ; ce

(1) L'érudition séduit quelques peintres, comme Squarcione et Mantegna, dont l'action personnelle a été grande.

(2) Il aimait beaucoup Poussin, et il fut « hanté par Michel-Ange toute sa vie ». Voy. Sensier, *la Vie et l'œuvre de J.-Fr. Millet*.

qu'ils lui demandent, ce sont des figures sévères, des scènes fortes, des sentiments vrais et simples, un milieu naturel, un paysage. Pour Millet et Baudry, le premier emprunte ses sujets à la vie rustique, et le second à la mythologie ; mais ce choix même, et plus encore leur manière, dénonce en eux l'influence religieuse et la filiation artistique différentes.

La légende de saint Dominique, tous les historiens l'ont reconnu, ramena les peintres aux compositions savantes ; celle de saint François leur fit aimer les scènes émouvantes et familières. Giotto, pour n'être pas un saint comme le moine d'Assise, n'a pas moins que lui de gaieté, de bonne humeur ; il est laid et jovial, simple et tendre, non sans une pointe de malice. La biographie du saint et celle du peintre restent voisines dans les traits essentiels.

Savonarole avait provoqué, par ses écrits et ses discours, une réaction violente, mais locale et passagère, contre le paganisme envahissant. Sandro Botticelli se déclare son disciple : il illustre les théories du fougueux dominicain, et brûle ce qu'il avait adoré ; il a le cœur ardent et l'imagination vive ; en 1500, on le trouve un des fanatiques du parti *piagnone*, sectaires qui voulaient la destruction des tableaux profanes. Il vibrera jusqu'au bout de la parole qui l'a séduit, sera Florentin dans l'âme, excessif et inégal, mystique et naturaliste.

Albert Dürer, allemand et luthérien, homme convaincu et patient, laborieux et habile jusqu'au prodige, très personnel, volontaire, actif d'esprit et de corps, curieux, intelligent et croyant au diable, nous donne le vrai sens de la Réforme. Luther travaillait, en somme, et par ses sermons et par ses livres, à affranchir le génie germanique de la domination latine. Albert Dürer ne cède pas davantage au charme des Italiens ; il reçoit d'eux moins qu'il ne

leur donne. S'il reconnaît, a écrit Woltmann (1), les principes théoriques de la Renaissance, il ne les applique pas; on ne le dirait jamais le contemporain de Raphaël. Il n'a pas, autant que celui-ci, le goût des grandes compositions décoratives, ou du moins il ne sent pas et n'exprime pas de la même manière. L'esprit du moyen âge le tient encore ; il n'est nullement païen. Il n'a point la sérénité heureuse des maîtres du Midi, leur abondance, leur amour des belles chairs. Ses allégories compliquées révèlent une âme religieuse, inquiète du problème de la mort et de la lutte contre Satan ; une mélancolie amère perce parfois dans sa robuste bonne humeur. Il aime le détail pittoresque jusqu'au bric-à-brac, et met de l'expression dans les têtes jusqu'à la grimace. Son trait raide, ses plis cassés, ont de l'obstination ; son dessin ferme annonce la volonté, son travail minutieux l'ordre qui est dans sa vie. En lui « l'homme et le style, comme a dit Burckhardt (2), demeurent constament identiques ».

Le jansénisme, un siècle plus tard, trouve son peintre dans Philippe de Champagne. Ce n'est pas que Port-Royal accordât beaucoup à l'art, au talent : on le réprimait dans Racine lui-même ; il fallait qu'il servît tout à la religion. « Mlle de Boullongne, écrit Sainte-Beuve (3),... nous a laissé des dessins de ce cher monastère où elle se retirait souvent. » « Elle ne peignait, est-il dit dans sa *Vie*, que des tableaux de piété, pour honorer les mystères, pour peindre en elle l'image de Jésus-Christ souffrant et mourant. » Mais celui qui fut d'abord le principal et grand peintre de Port-Royal, comme Racine en fut plus tard le poète, c'est Philippe de Champagne. Qu'il nous exprime des paysages

(1) Dans son livre sur *Holbein*.
(2) *Der Cicerone*, etc. Basel, Schweighauserische Buchhandlung, 1860. — III. Malerei, p. 853.
(3) *Histoire de Port-Royal*, édit. in-12, t. I, p. 25 et suiv.

et scènes d'ermitages tirés des Pères du Désert d'Andilly, qu'il nous expose une sainte cène dans laquelle les figures des apôtres sont copiées de celles des solitaires, ou qu'enfin il suspende son admirable *ex-voto* pour la guérison de sa fille religieuse à Port-Royal : dans ces divers tableaux destinés à l'autel, ou à la salle du chapitre, ou au réfectoire du monastère, sa peinture calme, sobre, serrée, sérieuse, tour à tour fouillée ou contrite dans l'expression des visages, s'accorde, d'un pinceau sincère, avec le sentiment qui le doit diriger ; toute la couleur de Port-Royal est là (1). »

Sainte-Beuve nous dit encore, de l'ex-voto : « Peinture simple, sérieuse, solide, fervente, assez pareille au style de ces messieurs, avec l'éclat intérieur de plus. A force de vérité et de ressemblance dans les attitudes et dans les figures, le peintre au pinceau sobre et fidèle est arrivé cette fois à une sorte d'expression idéale, qui vient toute du dedans. Un rayon d'espérance, une douce lueur de consolation, comme un Lesueur sait la peindre, se fait sentir sous ces chairs mortifiées et sur ces visages contrits. Le ciel a souri sous son nuage... (2) »

Désormais, les grands élans religieux ne renaissent pas. L'art chrétien ne reparaît plus que décoloré et affaibli, comme dans Overbeck, ou trop mêlé de paganisme. Hippolyte Flandrin a été le dernier, en France, qui ait su le rajeunir, et retrouver le charme de la foi primitive. Dans le choix de ses sujets et dans l'exécution, il nous apparaît l'homme croyant, doux et timide, un peu triste et froid, et convaincu sans emportement, dont nous avons déjà rapporté quelques traits. On peut dire de Champagne et de

(1) « Philippe de Champagne, bon peintre et bon chrétien » ; c'est l'éloge qu'on lui donnait à Port-Royal, et que l'on accordait également à son neveu J.-B. Champagne. Ces simples mots comprenaient tout, on n'en disait pas plus.

(2) *Ouvrage cité*, t. IV, p. 148.

Flandrin, qu'ils ont tous deux le caractère de leurs œuvres, la peinture de leur portrait.

Cependant l'influence de l'art païen, d'où l'initiation était venue, avait grandi continuellement : elle triompha au XVIe siècle, et imprima sa marque à toutes les écoles. La mythologie et les lettres antiques offrirent aux peintres des sujets nouveaux ; l'esprit de l'antiquité passa même dans la peinture religieuse, qu'il n'est plus possible, aux siècles du naturalisme, de distinguer de la peinture profane. Les grandes écoles n'en gardent pas moins une marque originale, dominante, dont il faut aussi apprécier la valeur pour dégager la personnalité des peintres : elle a des racines dans la pensée générale du temps, mais elle est soumise encore à l'ensemble des tendances qui dérivent de la nationalité, du climat, des habitudes civiles, du régime politique.

Dès l'origine, l'art des Pays-Bas prend un caractère familier. Les peintres du Nord aiment les scènes villageoises, les intérieurs, le paysage, les animaux, le portrait ; ils introduisent des figures réelles jusque dans leurs tableaux religieux, et préfèrent aux sévères ordonnances la couleur, les grands effets de lumière. De là, une conformité dans les ouvrages qui n'empêche pas les oppositions dans le caractère. Les scènes de taverne ne prouvent pas plus l'ivrognerie de certains maîtres flamands et hollandais, que leurs tableaux de sainteté la piété de certains maîtres italiens. Ces réserves faites, une critique judicieuse pourra montrer cependant, par exemple dans l'œuvre de Rembrandt, l'âme d'un rêveur, doucement joyeux, savant et facile, concentré, tout à son art, et prodigue de lumière comme il le fut de son or ; dans celle de Rubens, une heureuse nature d'homme, ordonné, puissant, maître de sa main, tout en dehors, et qui se promène largement dans sa peinture comme dans sa vie.

L'art espagnol débute avec des tableaux violents. Il se plaît à représenter les supplices, les difformités, les plaies, le sang (1). Il restera tel jusqu'à la fin : Goya, souvent moelleux et clair, brosse encore des toiles religieuses dans une manière sombre qui rappelle l'ancienne école, et la continue dans ses noires esquisses satiriques contre les moines de l'Inquisition. La mythologie ne lui a jamais convenu ; son sentiment réaliste est plus à l'aise dans les tableaux de sainteté, où l'on met des moines vêtus de bure, des martyrs sanglants, dans le portrait, dans une scène historique (2). Murillo est bien un Espagnol, par la couleur, la touche, l'expression : s'il n'aime pas l'atroce et l'horrible, il a peint néanmoins le pouilleux superbe qui râcle sa vermine au soleil, et la tête teigneuse sous la blanche main d'Elisabeth de Hongrie ; mais le choix qu'il fait de certaines scènes, *la Cuisine des anges*, par exemple, et l'accent qu'il donne à ses vierges, à ses saints, annoncent bien l'homme doux, réservé, aimant, et uniquement artiste, dont nous parlerons encore. Évidemment, Herrera le vieux et Ribeira sont de tout autres personnages : le choix de leurs sujets ne trahit pas les qualités sympathiques de Murillo, et la violence de leur caractère s'accuse dans la facture de leurs œuvres. C'était un violent aussi que l'Italien Caravage, l'inspirateur de Ribeira ; il a une façon de peindre furieuse, et souvent outrée, qui s'accorde avec l'humeur irritable que nous lui verrons, avec son instabilité et ses colères.

Les Italiens, pris ensemble, ont des qualités qui les rapprochent. Et cependant, quelles différences des Vénitiens aux Florentins, aux Ombriens, et, dans chaque groupe, de Titien au Tintoret, ou de Raphaël à Michel-Ange !

(1) Rappelons la *Vierge des douleurs*, de L. de Moralès, *El Divino,* où le sang coule en ruisseau de la poitrine du Christ.

(2) Ainsi la *Reddition de Breda,* de Velasquez.

Les Vénitiens ont toujours été en relations avec l'Orient: ils aiment les riches étoffes, les spectacles magnifiques. L'orgueilleuse et opulente République demandait à ses artistes, à Bellini, à Carpaccio, à Titien, à Tintoret, à Pâris Bordone, à Véronèse, de célébrer sa gloire dans leurs peintures. Leur ciel leur a fait l'idéation coloriste; ils empruntent aux Flamands les procédés qui leur permettent de rendre la nature comme ils la voient. La personnalité des maîtres reste assujettie aux goûts de leur école. Titien met dans les choses l'harmonie qui est dans son tempérament; son œuvre est large et tranquille comme il est lui-même. Nulle fièvre maladive dans sa production; il semble qu'il ait compté sur le temps que lui accorderait la nature. Le Tintoret est brusque, audacieux, tourmenté, parfois improvisateur; ce grand peintre garde quelque chose de massif et de trapu. Même opposition dans les têtes: celle de Vecellio, pleine et heureuse; celle de Robusti, forte, carrée, plissée, un peu étroite.

Les Florentins ont le goût des grandes compositions; ils préfèrent la couleur sobre, le dessin précis, ferme, et même dur. La filiation de leurs ouvrages, d'un siècle à l'autre, frappe les yeux. Comparez Michel-Ange et Raphaël: pour venir d'Ombrie, le Sanzio demeure plus voisin de Florence que de Venise, et il a résumé avec bonheur les tendances de plusieurs écoles. Ces deux grands artistes sont chrétiens, Italiens, et, à huit années près, contemporains. Par ces conditions générales, ils se rapprochent et se ressemblent: leur individualité éclate malgré tout. Michel-Ange a rouvert le livre des Prophètes; Raphaël suit la religion plus douce des évangélistes. Celui-ci est entré dans le paganisme de la Renaissance: il en possède la grâce élégante, la santé heureuse et souvent la force; il a reçu de tous les maîtres, du Pérugin à Sébastien del Piombo; il est l'ami de Castiglione, des lettrés, des poètes faciles et tendres.

Celui-là conserve de l'homme du moyen âge, et reste vrai Florentin ; Dante est son poète, et Signorelli son peintre. Jules II, le pape guerrier, ne peut se passer de Michel-Ange ; Léon X, le pape libertin, lui préfère Raphaël. Michel-Ange a ressenti profondément les malheurs de l'Italie, et nul plus que lui n'a empreint sur ses figures l'émotion et la tristesse qu'il avait dans l'âme ; il a fait grand et colossal, parce qu'il était un ardent, un idéaliste et un solitaire ; tels morceaux violents ou inachevés dans ses ouvrages marquent l'homme bilieux et prompt ; certaines allégories, un esprit satirique et vindicatif. Raphaël se montre un génie heureux ; il y a dans son œuvre de la sociabilité, du plaisir de vivre, de la patience sans acharnement, une passion exempte d'amertume. L'un et l'autre, ils créent selon leur type : jamais, à coup sûr, on n'attribuerait l'œuvre de Raphaël au portrait de Michel-Ange, pas plus que celle de Michel-Ange au portrait de Raphaël.

L'art français présente aussi des caractères généraux. Cependant le génie provincial, en France même, a pu exercer une influence appréciable. Voyez les Normands, Poussin, Géricault, Millet : ils ont le goût de la composition, du grand dessin, l'inspiration vigoureuse, du sérieux, de la conscience, et des qualités sympathiques sans excès. Aux Lorrains, Callot, Claude Gelée, Grandville, Bastien-Lepage, on reconnaît la justesse et l'exactitude, plutôt que l'invention et l'imagination ; un penchant au réalisme, qui n'exclut pas la rêverie et l'élégance, moins d'enthousiasme et de chaleur que de netteté et de clarté ; ils ne cherchent guère au delà de ce qu'ils comprennent : Bastien-Lepage conçoit Jeanne Darc en paysanne lorraine, et s'entête à personnifier maladroitement ses visions. Les Provençaux, Joseph Vernet, Fragonard, Papéty et Roqueplan, ont tous de la facilité, de l'éclat sans beaucoup de profondeur ; ce sont des peintres sensés, lumineux, délicats ou rudes, qui ne

viennent guère au premier rang, des laborieux qui manquent peut-être de suite ou d'énergie (1) : Papéty était si habile, qu'il pouvait tracer en quelques minutes un panorama de la campagne romaine avec son crayon, ou dessiner d'un seul trait une figure en commençant par une partie quelconque ; versatile avec cela, prenant tous les styles, d'autant plus docile à des influences opposées (celle de Chenavard lui fut mortelle) que sa main y était complice de ses yeux.

Au pays de Languedoc, nous trouvons moins de brillant et de souplesse, mais sans doute plus de ténacité ou de vigueur, dans Ingres et Jean-Paul Laurens. L'Ouest, en passant du midi au nord, de Bayonne à Bordeaux, à La Rochelle et à la Vendée, donne Bonnat, qui a des affinités avec l'Espagne; Rosa Bonheur, qui est saine et simple; puis Fromentin, un délicat, très aigu ; Baudry, un chercheur, un idéaliste. Les Lyonnais sont des peintres attentifs, patients, volontaires, capables de perfection, mais un peu froids et resserrés, sans passion communicative : tels les Flandrin et Meissonier (2). En montant vers la Franche-Comté, on rencontre Courbet, qui est plus lourd, Gérôme, qui est très sensé. La Picardie compte les Le Nain, ces peintres sincères d'artisans et de paysans méditatifs, si différents de ceux des Flandres, La Tour, piquant, exalté; la Flandre française, Watteau, Carolus Duran, qui aiment la chair et le frou-frou de la soie ; la Bourgogne, Greuze et Prudhon, de grâce un peu molle (3). A Paris, enfin, appartiennent des noms très divers, qui expriment à peu près tout le génie de

(1) Le plus énergique, le plus grand, c'est toujours Pierre Puget, — vraiment peintre coloriste dans son Christ du Musée de Marseille.

(2) Chenavard, Puvis de Chavannes, Cazin, autres Lyonnais.

(3) Il faudrait aussi, bien entendu, mentionner les sculpteurs et estimer l'architecture, pour se faire une idée plus juste des types provinciaux ; beaucoup de peintres qu'on ne nomme pas compléteraient la physionomie. Ce n'est ici que l'indication d'une étude à faire.

la France : dans l'ancienne école, Simon Vouet, Valentin (né en Brie), Lesueur, Lebrun, Boucher, Chardin, David ; dans la nouvelle, Horace Vernet, Corot, Delacroix, Gavarni, Decamps, Paul Huet, Théodore Rousseau (il descendait du Jura), Daubigny, Philippe Rousseau, Fr. Bonvin, Guillaumet, Regnault, etc.

Il saute aux yeux que dans chacun de ces groupes les individualités se dégagent aisément de la marque provinciale, toujours un peu indécise. Avec les peintres modernes, il faut d'ailleurs faire état d'autres influences qui n'ont pas eu autrefois des effets aussi considérables, la littérature, les résurrections historiques, les voyages, et en général les faits contemporains.

En France, les œuvres littéraires sortent bien d'un fonds commun ; mais les différences sont grandes cependant, quand on passe de la littérature classique à la poésie romantique, ou de celle-ci au roman naturaliste. Ce sont comme des saisons d'un même climat littéraire, dont la peinture offrirait aussi un équivalent. Tantôt la production dans les deux arts apparaît seulement simultanée, tantôt la poésie a donné les sujets et influencé la composition pittoresque. Poussin, Lesueur sont bien les contemporains de Corneille et de Racine ; entre Watteau et Boucher se placent la comédie de Dancourt, de Lesage et de Marivaux, les ballets de l'Opéra. Bientôt la *Corinne* de Mme de Staël, l'*Atala* de Chateaubriand, le nébuleux *Ossian* de Macpherson, inspirent Gérard et Girodet. On va puiser aux sources étrangères : Shakespeare et Byron, Walter Scott, Goethe, ont fourni des sujets à Delacroix, à Louis Boulanger, à Roqueplan, et à combien d'autres !

David avait peint le *Serment du jeu de paume*, *Marat tué dans son bain* ; Girodet, la *Révolte du Caire* ; Gros, les *Pestiférés de Jaffa*, les batailles d'Aboukir et d'Eylau. Les

peintres à idéation coloriste recherchent les scènes qui offrent de riches costumes, des types saisissants, des effets neufs. Delacroix les trouve dans l'histoire des Croisades, l'Enfer de Dante, la guerre de Grèce, dans le monde musulman et les barricades de juillet : sa curiosité qui se prodigue, sa touche quelquefois brusque, laissent voir de l'inquiétude ; son geste expressif, de la sympathie. L'Algérie conquise appelle nos artistes. Horace Vernet y compose des batailles nouvelles ; sa brosse féconde en est rajeunie : dans sa peinture, on retrouve l'honnête bon sens de l'homme, son laisser-aller, ses imprudences, et, si l'on peut dire, sa prolixité. Après lui viennent Marilhat, qui le premier fit des études sincères d'Asie Mineure et de Syrie ; Decamps, qui a mis les scènes de ces pays à la mode ; Fromentin, Guillaumet, Regnault ; l'Orient a fourni une palette et suscité une école.

L'expression morale change aussi, en quelque manière, avec les thèmes. Les tableaux tirés des scènes de la Révolution et des guerres de l'Empire ne sont pas conçus comme des sujets rétrospectifs ; l'émotion y est plus vibrante et présente. Le *Radeau de la Méduse* a été un événement dans l'histoire de l'art ; cette fois, un peintre de grande valeur appliquait à un drame positif ses plus hautes facultés d'invention. Il est remarquable que Géricault ait choisi le moment humain du drame : ses naufragés ne tendent pas vers le ciel sourd des mains suppliantes, mais leurs gestes, leur regard, tout leur espoir, sont attachés à la voile qui apparaît à l'horizon par-dessus la vague pâle et monstrueuse.

Les déclamations mêmes de 1848 eurent deux interprètes intéressants, Couture et Courbet. L'un et l'autre, ils ont un certain souci de peindre le peuple ou de le moraliser, de faire du socialisme en art. Couture invente les Desgenais dans ses *Romains de la décadence* : à l'angle de la salle

du festin, devenu orgie, il place les deux jeunes philosophes qui furent tant remarqués. Plus tard, il a peint l'*Amour de l'or*, flagellé la courtisane qui se donne pour des écus. Il voulait, peu d'années avant sa mort, reprendre ses pinceaux abandonnés, et peindre le *Duelliste* : il se représentait, disait-il lui-même, le bretteur de profession sous la figure de l'épervier, le jeune homme provoqué, frappé à la gorge, sous la figure de la colombe. Cette allégorie poétique flottait dans son imagination et y prenait une forme pittoresque. Car enfin, pour vouloir être moraliste, Couture ne pensait pas moins en peintre.

Courbet, lui aussi, restait peintre, par bonheur. Il eut beau écouter Proudhon, son compatriote, et se griser de ses louanges, les idées ne pouvaient pas prendre dans sa tête la forme qu'elles revêtaient dans celle du pamphlétaire. Les *Casseurs de pierres* sont un bon tableau, en dépit de ce qu'il veut leur faire dire. Il accepte qu'on bouleverse la société, comme il prétend révolutionner l'école. On devine, dans sa peinture, les habitudes de l'homme, la pipe, le broc, le restaurant politique, la gargote ; ses femmes nues ont l'épaisseur vulgaire, déformée, des filles de brasserie ; il les met dans des meubles et les couche sur des tapis d'hôtel garni. Sa facture, avec d'admirables qualités, a de la lourdeur, du lâché et du baroque ; elle convient à son personnage, dont nous parlerons encore, fortement taillé, vaniteux, sensuel, madré et commun, opiniâtre et mou, qui sait rêver néanmoins, être poète à ses heures devant la nature.

Il est des peintres qui semblent, au premier abord, se placer hors de leur temps, mais qui en traduisent certaines préoccupations en raison de leur propre caractère. Si Ribot nous a rendu, dans le *Saint Sébastien*, les effets puissants de la peinture espagnole, il les obtient par une touche martelée qui est bien à lui. Dans sa manière robuste, et parfois

poussée au noir, mais voulue et soutenue, on se hasarderait peut-être à deviner un homme laborieux, ayant souffert, retiré et replié sur soi-même (1). D'autres, qu'il serait inutile de nommer, ont choisi, pour paraître neufs, la spécialité de peindre des tableaux vieux, déjà rancis ou éteints dans l'atelier : on ne sent là ni conviction profonde ni vocation impérieuse. Le hasard et l'engouement du public ont fait pour eux plus que n'avait fait la nature.

Mais n'insistons pas. Ces quelques pages auront suffi à montrer quels liens étroits attachent les peintres à leur milieu, et comment la psychologie de l'individu est engagée dans celle des groupes sociaux. Bien des considérations éparses dans cet ouvrage peuvent servir à illustrer ce que nous venons de dire, et le lecteur va trouver dans l'étude du caractère des remarques nouvelles, qu'il sera facile de ramener au point de vue spécial de ce chapitre.

(1) Un Normand encore !

QUATRIÈME PARTIE

LE CARACTÈRE

CHAPITRE PREMIER

CARACTÈRES ÉGOISTES

Égoïsme et sympathie, voilà les faits profonds de la vie affective. Personne ne l'ignore. Mais les caractères qui s'y rapportent sont nombreux et difficiles parfois à démêler. Nous aurons avantage, pensons-nous, à les distribuer sous les deux formes très nettes du désir et de l'aversion, qui répondent d'ailleurs aux deux traits essentiels de la vie purement végétative (1) ; puis à distinguer, pour l'égoïsme du moins, les émotions inférieures, ou franchement égoïstes, des émotions supérieures greffées sur l'instinct, et plus complexes aussi. Inutile, au reste, de rechercher dans quelle mesure le génie traduit le caractère, ou le caractère le génie. Nous prenons le type achevé et comme il est.

L'avarice, ou le désir d'amasser, de conserver, l'ambition matérielle, la soif violente d'acquérir et de posséder, seraient les formes inférieures du désir égoïste. On ne les rencontre guère dans les peintres. L'artiste thésauriseur,

(1) *S'approprier*, *rejeter*, sont les actes essentiels à la vie de la cellule.

l'artiste acquéreur, ne se voient pas fréquemment. Certains même diraient, avec Gérard, qu'ils « n'entendent pas la propriété (1) » ; un joli mot, plus vrai qu'on ne pense.

Nul doute, pourtant, que Pietro Vanucci ait été avare et cupide. Le vieux maître ombrien portait cette marque honteuse de l'égoïsme ; circonstance atténuante, il était de famille misérable. Il acceptait, nous dit Vasari, des tâches importantes, auxquelles il renonçait ensuite pour se livrer à des occupations plus lucratives. Le Pérugin, écrit Müntz, pour devenir riche, brava le froid, la faim, le malaise, les incommodités, la fatigue, et même la honte. « Son mercantilisme devint proverbial ; nul plus que lui ne sacrifia la dignité de l'art à la passion des écus. Tant il est vrai que la pauvreté abaisse souvent les talents les plus nobles, alors toutefois qu'elle ne brise pas l'énergie et ne dégrade pas les caractères (2). »

Il n'oubliait pas d'acquérir. Il épousa une femme riche, acheta maison et terrain, et force nous est d'attribuer ces actes fort raisonnables au seul amour de l'argent : il y puisa sans doute, plus que dans son idéal d'artiste, des forces pour son labeur archarné.

Mantegna, un grand esprit, mais un petit caractère (3), cédait à la manie d'acheter des maisons, des terres ; il compromettait sa situation, faute de pouvoir toujours s'acquitter, et, pressé par le besoin, il devenait quémandeur. Avec cela, voisin assez incommode. Il entre en querelle avec les frères Aliprandi pour des coings volés dans son jardin de Boscoldo, près de Mantoue, et les accuse du vol ; il était déjà en procès avec eux pour une délimitation de terrain.

Carel van Mander cite Martin Heemskerck, un fils de

(1) Gérard, *Correspondance*, ouvrage précité.
(2) Müntz, *Raphaël et son temps*.
(3) Id., *ibid.*

laboureur, comme fort économe, âpre au gain. Il portait toujours des couronnes d'or cousues dans les plis de ses vêtements, crainte d'en manquer. Poltron, avec cela, jusqu'à la bizarrerie ; si nerveux, « si pusillanime qu'il se sauvait jusqu'au haut de la tour lorsque les arquebusiers allaient dans la procession, tant leurs salves lui causaient d'effroi ». Il avait quitté Rome pour se soustraire à la vengeance d'un Italien qui l'avait volé. Cette timidité maladive jointe à une excessive parcimonie est assez fréquente, et n'annonce pas un équilibre parfait de toutes les facultés.

Qui s'en douterait à voir sa peinture ? Paul Véronèse fut rangé et économe : il ne dépensait guère son argent que pour acheter les belles étoffes que les Levantins promenaient dans les rues de Venise.

On s'afflige presque de lire dans une lettre de Poussin (écrite à l'âge de cinquante-trois ans) : « J'ai fait pour lui (un Thibaut, sculpteur copiste) ce que je ne ferais pas pour un mien parent ; jusqu'à lui prêter de l'argent pendant sa maladie et pour faire son voyage. » Acceptons le fait, et n'épluchons pas les mots. Poussin n'était pas resserré, mais, lui aussi, économe.

Rembrandt a longtemps passé pour avare, bien à tort. Il dépense sans compter, et sa fortune s'émiette en peu d'années après la mort de sa femme. Il achète une maison, et néglige, après avoir versé un acompte, de payer les intérêts échus. S'il est collectionneur passionné, c'est qu'il aime les objets d'art, les dessins de maîtres, les belles peintures (1).

Quentin La Tour est exigeant et âpre sur les prix qu'il demande : il ne voulait pas moins de 48,000 livres pour

(1) Voy. trois lettres de lui dans Guhl, *Künstler-Briefe* (Berlin, 1855-56). Rembrandt écrit à Constantin Huygens pour lui demander de l'argent ; il se met à sa discrétion, et le prie humblement, à demi-mot, de ne pas estimer son travail à trop bas prix.

le pastel de Mme de Pompadour. Mais cet homme avide, et qui écorchait les gens, savait donner. La femme de Greuze, assurait-on, « flétrit quelque chose de l'âme de l'artiste en lui donnant la passion de l'argent » (1).

Hippolyte Flandrin se souvenait d'avoir été besogneux. Un de ses élèves (2) racontait que, travaillant un jour à une des peintures murales du maître, à Saint-Paul de Nîmes, il se laissa tomber de l'échafaudage ; il aurait pu se rompre le cou. Le premier cri de Flandrin fut : « Ah ! ma palette ! » Citons à sa décharge une belle pensée de lui : « Dans l'industrie et le commerce, écrivait-il, l'argent, le gain est le souverain but ; dans les arts il n'est qu'un moyen. » Ses années de Rome finies, il s'effraye de retourner à Paris, d'aller « disputer là-bas, dans cette fourmilière, les morceaux qui doivent nous nourrir » (3).

Couture, qui était parti de bas, voulut se donner le luxe d'un château. L'ennui l'y prit vite, et il ne tarda pas à faire son lit dans la maison du jardinier. Comme il barbouillait en vert, une après-midi, les caisses de son parterre, un Anglais, qui le venait visiter, le surprit dans cette occupation, et lui demanda à lui-même gravement : « Môssieu Couture ? — Il va venir », répondit le peintre, et, jetant sa blouse de travail derrière lui : « C'est moi », dit-il. L'amateur le considérait avec surprise, et semblait choqué. « Croyez-vous donc, ajouta l'artiste, qu'il soit si facile que cela de faire de la grosse peinture ? ... » En somme, histoire de vanité, plaisir de montrer qu'on a pu payer un château avec sa brosse, et il y paraissait bien lorsque Couture contait la chose lui-même (4).

« Bastien-Lepage, nous dit Theuriet, avait un amour de

(1) De Goncourt, *l'Art au dix-huitième siècle.*
(2) Benoît Chancel, mort dernièrement.
(3) H. Flandrin, *Lettres et Pensées.*
(4) L'anecdote est inédite.

paysan pour la terre, et il employait son gain à arrondir le domaine paternel (1). » Il n'y a pas lieu, vraiment, d'y mal penser.

Les formes supérieures du désir égoïste sont l'économie et l'ambition de gloire, bien distinctes, dans le jugement des hommes, de l'avarice et de l'ambition matérielle. Ce sont aussi des formes beaucoup moins simples. L'économie est une vertu domestique; elle est une qualité d'ordre, habituelle aux natures bien pondérées. La prodigalité, en revanche, aussi bien que le défaut d'ordre matériel, accuse souvent de la faiblesse d'esprit. Nous en parlerons plus loin. Ne retenons ici que l'amour de la gloire, si profondément enraciné au cœur des artistes et des poètes: amour égoïste, puisqu'il vise à relever le *moi*, à lui assurer une place privilégiée ; mais amour salutaire, parce qu'il est source de volonté, de désintéressement.

On a vu des peintres battre monnaie avec leur nom, Michiel Jansz, par exemple, qui prit le nom noble de Van Mierevelt et voulut faire souche de patriciens, avait fait de son atelier une vraie fabrique de portraits. Un poème amphigourique du temps le compare « à une fourmi amassant toujours du grain pour l'avenir ». L'habile artiste laissait, d'après l'inventaire dressé après sa mort, une fortune considérable en maisons, biens à la campagne, créances et argent comptant.

Chez ceux-ci, l'amour de l'argent reste associé à l'amour de la gloire ; ils sont vénals, plus souvent pour le désir de jouir que pour la soif d'amasser. D'autres se régalent d'encens grossier, ne regardent pas à la qualité de la louange ; ils sont des natures médiocres, et le sentiment associé, chez eux, c'est la vanité. D'autres enfin, qui souhaitent d'être

(1) *Revue des Deux Mondes*, 15 av. 1885.

acclamés par la foule, demeurent sévères envers eux-mêmes ; ils se condamnent à une vie modeste pour acquérir de la gloire, et ils la soutiennent ensuite, quand ils l'ont conquise, aux dépens de leurs intérêts matériels : ils sont des supérieurs, et le sentiment associé, chez ceux-là, c'est la fierté, c'est l'orgueil.

Michel-Ange, tandis qu'il peine jour et nuit à la fonte de son Jules II (il fallut recommencer deux fois l'opération), mande brièvement à son frère Buonarotto : « Apprends que je suis sain et sauf, que j'aurai bientôt fini, et que j'espère retirer de très grandes louanges de mon travail (1). »

A peu d'artistes on appliquerait ce que les de Goncourt nous disent de Fragonard : « Un peu de mollesse, une sorte de doux lazzaronisme, la fatigue et l'ennui du grand effort,... l'insouciance de la grande fortune d'argent ou de nom, de l'avenir, de la postérité... Son œuvre lui échappe sans luttes, sans tourment d'amour-propre (2). » Elle est incomplète aussi, mais est-ce bien là le *Frago* de tous les jours ? On en douterait, à voir le portrait de Grasse rendu par Desboutin ; il ne ressemble guère à celui du Louvre, et dénonce de l'énergie.

Au rebours de l'officiel Reynolds, Gainsborough, écrit Jacques Desrosiers (3), « se laissa faire, défaire, refaire académicien avec un quiétisme parfait, une sérénité inimaginablement bouffonne ». Quel deuil pourtant, quand saisi de froid dans la salle où se jugeait le procès de Warren Hastings, qu'il suivait assidûment, il se mit au lit pour ne plus se relever ! Il fit appeler Reynolds pour un suprême entretien. Il mourut sans pouvoir vaincre la douleur de se séparer de l'œuvre interrompue, de laisser sa renommée à l'abandon.

(1) E. Piot, *le Cabinet de l'amateur*, ann. 1861-1862.
(2) *L'Art au dix-huitième siècle.*
(3) *Gazette des Beaux-Arts*, XXI, 1866.

Ingres est sincèrement orgueilleux, sans petite vanité, opiniâtre, difficile à vivre. A Dampierre, il prie le duc de Luynes de le laisser travailler tranquille ; puis il s'offense de ce que le duc a respecté la consigne et n'a pas forcé la porte pour regarder ses peintures. Il aime la louange, il est éperonné par la critique ; la froideur seule lui était mortelle. « Nous autres artistes, disait-il, vous le savez, nous sommes un peu comme les femmes, nous voulons l'amour ou la haine, mais pas la tiédeur (1). »

Delacroix « aimait la louange, avoue Léon Riesener, et ne se plaignait pas qu'elle prît une forme exagérée. Mais il connaissait le prix de la sincérité... » Lui-même, il était peu louangeur, quoique d'une politesse raffinée. Il écrivait à Soulier, au sujet de la *Mort de Sardanapale* (1827), son *Massacre n° 2*, comme il le dit plaisamment : « Quel exécrable métier que de faire consister son bonheur dans les choses de pur amour-propre ! Voilà six mois de travail qui aboutissent à me faire passer la plus f... des journées. » Et encore : « L'amour de la gloire, passion menteuse, feu follet ridicule, qui conduit toujours droit au gouffre de tristesse et de vanité (2). »

Paul Huet confesse son mal à M. Auguste P..., en une lettre du 29 janvier 1859 : « J'ai une santé bien appauvrie... mais ne puis-je pas dire encore que je m'en vais un peu du mal des Léopold Robert, des Donizetti et de tant d'autres qui n'ont pas su vaincre ?... Un peu de santé et le premier rayon de soleil, et je vous écrirai avec de nouvelles illusions et un nouveau courage. » Quelques mois plus tard, le 16 septembre : « Vous auriez plus d'indulgence pour mes gémissements inutiles, si je vous disais qu'en mon âme et conscience, la vraie gloire n'est pas tant le bruit que l'expression la plus complète de la pensée et la

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, XXII, XXIII, XXIV, 1867-68. (Ch. Blanc.)
(2) *Lettres*.

satisfaction de soi-même. » Et enfin, pour achever de le peindre : « Une fierté maladive, un mouvement de timidité un peu orgueilleuse (l'orgueil, vous le savez, marche derrière la timidité) a indisposé contre moi une des rares influences, etc » (1).

Cette timidité qui s'attache à la vanité ou à l'orgueil, c'est toujours la crainte, au fond, de ne pas se montrer à la hauteur de l'estime qu'on fait de soi-même. Cette estime a du moins un juste fondement, dans les artistes à la façon de Paul Huet : ils n'imposent pas leur petit moi ; leur timidité est une pudeur qui n'enferme ni lâcheté ni offense.

H. Flandrin écrit à Ambroise Thomas, en 1836 : « J'ai pensé à toi, et je me suis rappelé ce que tu me disais un jour en remontant le Pincio, que nous serions heureux si notre nom pouvait un jour avoir quelque éclat, si nous pouvions enfin, comme artistes, mériter quelque estime. Tu disais cela, et j'y applaudissais , il faut nous le redire encore, car cette excitation est bonne. » Du reste, il a horreur de toutes démarches pour vendre un tableau, obtenir la croix. « Quant à voir les « gros bonnets », déclarait il à son frère Auguste, en 1839, je t'assure que ça me rend la vie trop dure... se sentir traité avec si peu d'égards, et devoir, par calcul, remercier des offres misérables que l'on vous fait... » Et encore : Quant à demander moi-même (la croix), je ne le ferai jamais. » Paul « est encore moins visiteur et moins heureux (2) ».

Théodore Rousseau était fier ; il lutta pour la gloire contre la misère décourageante. « Qui sait même, nous dit Ph. Burty, si l'ambition, la pire des maladies que développe le contact des hommes, — ne hâta point le coup qui le frappa (3) ? » D'après Sensier, une dernière injustice qui

(1) E. Chesneau, dans le *Constitutionnel* des 26 janv., 2 et 10 fév. 1869.
(2) *Lettres et Pensées*.
(3) *Gazette des Beaux-Arts*, XXIV, 1868.

lui fut faite à l'exposition de 1867, où il ne reçut pas la croix, aurait déterminé la congestion sanguine qui le devait emporter.

Paul Baudry ambitionna la gloire, et il ne s'épargna jamais pour la mériter. Il écrivait d'Italie à ses chers parents, le 9 juillet 1851 : « En passant devant la statue de Travot (la nuit de son départ), je me suis juré, la main sur la poitrine, avec exaltation, de revenir homme et avec du talent, de toujours vous aimer et de tâcher de vous être utile. » Dans une lettre postérieure, il revient à cette nuit du départ, et s'exprime avec plus de force : « Là, à cette place... j'eus un accès d'enthousiasme, de douleur, de colère, une sensation que je ne saurais m'expliquer, qui me fit crisper le poing et le lever vers le ciel en jurant de revenir grand artiste et maître d'un brillant avenir ! que Dieu le veuille ! » Charles Garnier a semblé traduire la dernière pensée de son ami, en ces quelques paroles dites d'une voix émue devant le monument qu'on lui a consacré : « Lorsque les êtres disparus sont partis après avoir produit de grandes œuvres, ils nous laissent, pour nous rattacher à eux, un noble et pieux sentiment qui est comme la religion de l'artiste. C'est ce qu'on appelle la gloire et qui n'est que la continuité de la vie humaine aspirant à l'immortalité. »

L'aversion égoïste est figurée par des manières d'être, par des attitudes, qui sont défensives ou offensives : ainsi la peur, la colère, la violence ; puis la méfiance, la ruse, le mensonge, la flatterie ; et enfin la vanité, la jalousie et l'envie.

Le tempérament d'abord fait l'homme peureux, irritable, colérique, violent. Ces manières d'être relèvent immédiatement du jeu de notre machine physiologique. La peur, l'irritation, sont en quelque sorte des attitudes

passives, en sens inverse l'une de l'autre ; dans la colère, une intention d'attaque se dessine, elle se réalise dans la violence aveugle. On pourrait juger *a priori* que le peintre, parce qu'il est nerveux, est facilement peureux ou irritable, selon même qu'il est timide ou hardi physiquement. D'ailleurs les peureux peuvent montrer du courage, les violents être des poltrons. Le courage, au sens complet du mot, est une qualité qui ne dépend pas seulement des émotions organiques. Nous en parlerons tout à l'heure.

Domenico et David Ghirlandajo, raconte Vasari, avaient à se plaindre de la chère que leur faisaient les moines de Passignano. Un jour David, poussé à bout, lança les plats à la tête du frère qui les servait, et le blessa grièvement. Voilà un exemple de violence.

Fra Bartolommeo ne manquait pas absolument de courage, mais il céda à la peur, lorsque, se trouvant enfermé avec les partisans de Savonarole dans le couvent de Saint-Marc, dont une multitude avide de sang forçait les portes, il fit vœu de prendre l'habit de Saint-Dominique, s'il échappait au danger qui le menaçait. Il resta homme doux et humble dans ce monde du XVIe siècle, qu'on nous a peint si violent.

Michel-Ange était colérique. Deux fois pourtant il quitta Florence par crainte du danger, la première sur la foi d'un songe, en 1494, quelques semaines avant la révolution qui chassa les Médicis de Florence, la seconde en 1529, sous l'empire d'une sorte d'hallucination, dans le temps où les Impériaux assiégeaient cette ville. Comme il y était alors inspecteur des fortifications, la république le déclara rebelle et confisqua ses biens, pour avoir déserté son poste ; mais elle ne tarda guère à le rappeler et prévint ainsi son projet d'aller en France. « Les Florentins l'ont remandé, écrit Lazare de Baïf à François Ier, et pardonné le vice de trop grande crainte et timidité, et s'en est retourné au

dit Florence. » Nous critiquerons ailleurs le passage de la lettre où Michel-Ange lui-même raconte brièvement le fait. Qu'il ait eu ou non une hallucination réelle, cette aventure témoigne au moins d'une impressionnabilité excessive, qui peut seule excuser la faiblesse du citoyen. Ajoutons qu'il ne rendit jamais à Torregiano le formidable coup de poing qui lui avait écrasé le nez.

Michel-Ange de Caravage a laissé le mauvais renom d'un peintre licencieux, dissipateur, glorieux, brutal. Il eut à Milan une méchante affaire, et fut contraint de se réfugier à Venise. A Rome, dans une dispute au jeu de paume avec un de ses amis, il dégaina et tua ce jeune homme; blessé lui-même, il s'enfuit précipitamment et sans argent. Venu à Malte pour y obtenir la croix de l'ordre, il s'y prend de querelle avec un chevalier de haute distinction ; le grand maître le fait jeter en prison ; il s'évade au milieu des plus grands dangers, échappe à toutes les recherches et aborde en Sicile.

Carle Vanloo était au moins un vif. « Il ne dédaignait pas, nous apprend Diderot (1), le conseil de ses élèves, dont il payait quelquefois la sincérité d'un soufflet ou d'un coup de pied ; mais le moment d'après, et l'incartade de l'artiste et le défaut de l'ouvrage étaient réparés. »

On trouverait d'autres exemples parmi les modernes. Une anecdote suffira. Le peintre décorateur Cambon était sujet, raconte un de ses éleves (2), à des colères vives, mais courtes. Ayant accepté de peindre les décors d'un théâtre de province, il entra en fureur, un soir, parce que le lampiste lui refusait de la lumière pour continuer son travail. Il enjoint à ses aides de quitter aussitôt l'échafaudage, s'ils ne veulent qu'il les jette en bas ; il menace le lampiste et l'architecte de mettre tout de bon le feu à leur

(1) Salon de 1765.
(2) Carpezat.

théâtre ; puis il descend, brûle trois cigares en quelques bouffées, et se retire parfaitement calme. C'était, paraît-il, son habitude de fumer coup sur coup plusieurs cigares, principalement dans ses accès de colère ; elle se dissipait dans l'air avec le nuage.

Le peintre serait donc un être excitable, prompt, et accessible à l'irritation plutôt qu'à la peur. On le trouve aussi plus rarement dissimulé, rusé, menteur, que flatteur ou méfiant.

Michel-Ange, pendant qu'il travaillait aux cartons de la *Guerre de Pise*, ne laissait pénétrer personne dans son atelier, de peur qu'on ne copiât ses figures. Il ne défendit pas moins sévèrement l'entrée de la chapelle Sixtine. Il se considérait comme lésé par les emprunts que Raphaël avait faits à sa *Pietà* et à sa *Sainte-Famille*.

Reynolds s'enfermait pour peindre, avec un soin jaloux ; il avait des secrets, et ne montrait à ses élèves rien ou presque rien de sa pratique. Il aimait du reste à professer oralement, et livrait au public ses théories nuageuses, par gloriole d'académicien.

Ingres, nous rapporte Charles Blanc, avait interdit, à la première exposition universelle, l'accès de la salle où ses peintures étaient exposées. Delacroix obtint cependant du gardien la faveur d'y pénétrer. Le maître, survenant aussitôt après, soupçonna que le gardien n'avait pas obéi à la consigne, et lui dit d'un air sombre : « Quelqu'un n'est-il pas entré ici ?... Ça sent le soufre. » Il avait, nous dit Amaury Duval, des secrets pour ses élèves, n'ouvrait pas les portes de son atelier.

Delacroix, sobre de louanges comme le peint Riesener, « était très fin, soupçonneux, et détestait les manèges, qu'il exagérait peut-être dans ses soupçons. » D'après Sensier, Millet était d'un « caractère retenu, fermé quelquefois par le plus obstiné mutisme ». X..., un peintre déco-

rateur bien connu, est ombrageux, circonspect ; il a les yeux inquiets et explorateurs ; il attend la louange, il la quête presque, et met du prix aux hochets de la vanité.

La méfiance, et plus encore la jalousie, accompagnent la poursuite de la gloire, comme la vanité, nous le disions tantôt, en exagère ou en rapetisse naturellement la jouissance. Pour peu qu'on ait vécu parmi les artistes, on sait de reste que la vanité est un des traits les plus constants de leur caractère. Les auteurs anciens l'avaient déjà noté. On voyait, nous disent-ils, le vieux Zeuxis se pavaner aux jeux Olympiques, dans un manteau où son nom était écrit en lettres d'or. Parrhasius se montrait vêtu d'une robe de pourpre et couronné d'or ; il ajoutait à sa signature des vers faits à sa louange (1). La race de ces glorieux ne se perdit pas en Italie. Le Pordenone était d'une vanité si scandaleuse, qu'il affectait de garder l'épée et la rondache sur l'échafaudage où il travaillait, pour donner à croire que Titien en voulait à sa vie. Guido Reni, jaloux d'honneurs, travaillait avec un certain cérémonial, en habits magnifiques ; ses élèves, rangés en silence autour de lui, préparaient sa palette, nettoyaient ses pinceaux, et le servaient.

Voulez-vous des Français ? nous en avons. On sait quelle réponse impertinente Greuze fit à Natoire, qui lui corrigeait une académie d'homme à l'École des beaux-arts : « Monsieur, vous seriez heureux si vous pouviez en faire une pareille. » Diderot a plaisanté sur cette vanité du peintre, nerveuse, irritable, gonflée et débordante, que Greuze affichait, étalait avec des grossièretés d'ouvrier (2). Chez lui,

(1) Athénée, lib. XII.

(2) Cochin écrit à Greuze de la part de l'Académie, afin de le prier de présenter son tableau de réception. « J'ai vu la lettre, qui est un modèle d'honnêteté et d'estime, déclarait Diderot ; j'ai vu la réponse de Greuze, qui est un modèle de vanité et d'impertinence. » (*Salon de 1767.*)

écrivent les de Goncourt (1), l'admiration de soi-même, l'adoration de son génie et de ses œuvres, a résisté à tout.

Gros avait de la vanité. Un jour, raconte Ph. Burty (2), Paul Huet éprouva cruellement les retours de cette âme molle et de ce caractère vaniteux. Le maître, passant derrière lui, regarde son académie, s'arrête et la déclare excellente. « Quel est votre numéro de réception à l'École des beaux-arts ? — Monsieur, je suis exclu comme trop faible. — Pourquoi diable aussi faites-vous des jambes trop courtes ? » s'écrie Gros, en repoussant le carton du jeune garçon, que navra cette brusque évolution du maître humilié dans son amour-propre de professeur.

Courbet a été gobeur d'encens, plus vaniteux qu'orgueilleux, mais d'une vanité peu offensive. Il est bien l'homme du singulier tableau de Montpellier, *Bonjour, M. Courbet!* la barbe pointée en avant, le sac au dos comme un roi porterait son sceptre, recevant l'hommage de quiconque le rencontre. *Incessu patuit pictor.*

La jalousie, par malheur, fait le plus souvent escorte à la vanité. Quelques peintres même ont été bassement jaloux et envieux. Ce vice a gâté de nobles rivalités. « La jalousie, pensait La Rochefoucauld, est en quelque manière juste et raisonnable, puisqu'elle ne tend qu'à conserver un bien qui nous appartient ou que nous croyons nous appartenir ; au lieu que l'envie est une fureur qui ne peut souffrir le bien des autres. »

Michel-Ange, si ombrageux et secret, a été jaloux jusqu'à se dire persécuté. Il aide Sébastien del Piombo de ses propres dessins, afin de l'opposer à Raphaël ; mais un juste sentiment d'orgueil le retient sur la pente de l'envie. En revanche, la correspondance du peintre de Venise montre combien les préoccupations qu'il apporta dans cette

(1) *L'Art au XVIIIe siècle.*
(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, I, 1869.

lutte déloyale « étaient étrangères à l'art : elle révèle la bassesse de ses sentiments, l'audace de ses intrigues » (1).

On a accusé Ribeira de méchancetés indignes envers le Dominiquin, dont il avait pris ombrage. Lebrun jalousait Lesueur ; il conçut un chagrin mortel des succès de Pierre Mignard, qui avait su capter la faveur de Louvois, peu indulgent aux hommes que Colbert avait protégés. Simon Vouet monta une cabale contre Poussin, lorsque Louis XIII appela celui-ci en France.

De nos jours, Ingres a été l'adversaire passionné de Delacroix ; il faudrait dire, de la manière du peintre plutôt que de sa personne. On sait le cri qui lui échappa, lorsque Delacroix fut nommé membre de l'Académie : « Voilà le loup dans la bergerie (2) ! » Souvent un froissement d'amour-propre a dénoué de longues amitiés. On vit, il y plus de quarante ans déjà, Théodore Rousseau s'éloigner de Jules Dupré, après la remise faite à celui-ci du ruban de chevalier par le président de la République.

Qui pourrait dire combien de batailles ont été livrées pour le ruban de la Légion d'honneur et les médailles de nos Salons ? La vanité et la jalousie des peintres ont trouvé là un terrain nouveau. L'esprit d'intrigue a inventé mille petites perfidies, dont l'histoire formerait un chapitre des plus humiliants. Le sentiment de sa valeur personnelle ne suffit pas toujours à l'artiste ; il veut en éblouir le vulgaire, et il sait trop bien, pour l'avoir appris à ses dépens, que le monde n'apprécie guère que les signes extérieurs du succès.

(1) Müntz, *Raphaël et son temps*.

(2) Amaury-Duval, *l'Atelier d'Ingres*. — On trouvera, dans les *Souvenirs littéraires* de Maxime Du Camp, l'anecdote inoubliable de la tasse de café, répandue par Ingres dans son tremblement de parler à Delacroix, et le « A la fin, monsieur, c'est trop fort, » qui est un mot assez imprévu pour n'avoir pas été inventé.

Fermons les yeux sur ces défauts, et voyons maintenant ces qualités défensives supérieures, qui sont le courage, la fierté, l'orgueil. Elles marchent d'ordinaire ensemble. Le courage est un solide fondement pour la dignité de l'homme, et le véritable orgueil, la véritable fierté, demeurent des sentiments assez forts pour dominer, en certaines occasions, la timidité physique.

Si irritables que les fasse leur tempérament nerveux, les peintres ne sont pas incapables du courage calme. Albert Dürer fit au moins preuve de sang-froid dans une aventure périlleuse dont nous instruit sa *Relation d'un voyage aux Pays-Bas* (1). Il y fut sur le point de faire naufrage. « C'est en vain que nous crions au secours, personne n'ose se hasarder, le capitaine se lamente parce que ses matelots sont descendus et que son navire n'est plus assez chargé. La position est désespérée, le vent souffle avec violence et nous ne sommes pas plus de six personnes à bord. Je dis au capitaine de prendre courage et de mettre son espoir en Dieu. — Et après? me répondit-il. — Et après, lui dis-je, carguez la petite voile... »

On raconte du Tintoret comment il mit l'Arétin à la raison, en prenant avec un pistolet mesure de sa figure sous prétexte de faire son portrait. Ludolf Backhuizen, le mariniste des tempêtes, n'hésita point à exposer plusieurs fois sa vie pour saisir dans toute leur vérité les effets du gros temps.

Toujours le péril a tenté notre Regnault. « Enfant, pour mieux saisir le dessin d'une lionne, il entrait dans la cage des fauves. Dans les montagnes de l'Espagne révoltée, les chemins les plus hasardeux sont ceux qu'on lui voit préférer. Nature étrange, dans la vie ordinaire sans cesse hors d'elle-même, et qui ne retrouvait le sang-froid qu'au moment du danger (2). »

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, XX, 1866.
(2) Roger Marx, *Henri Regnault*. (Collection des artistes célèbres.)

« Dis-moi où tu places ton orgueil, et je te dirai ce que « tu es », avec cette variante d'un mot connu, écrit Bahnsen (1), nous pouvons établir une échelle de la dignité des hommes. » Les artistes ne mettent pas leur orgueil dans la « monnaie » ; ils le placent volontiers dans les marques extérieures et bien incertaines du mérite. Les meilleurs s'efforcent à être dignes de leur génie. On a vu des peintres admirables travailler dans le silence des cloîtres, ce qui n'excluait pourtant pas toute ambition de gloire terrestre ; d'autres ont paru indifférents au succès, et n'ont pas eu tant souci de plaire que de bien faire.

Les grands, les fiers, ont pu se montrer jaloux, comme Michel-Ange ou Ingres. Du moins la dignité de l'artiste corrigeait sa jalousie. Ce qui retient Michel-Ange d'être un envieux, c'est une hautaine estime de sa propre force. Il savait apprécier ses ennemis. Il le prouva dans l'expertise des *Sybilles* peintes pour Chigi par Raphaël; il fixa la valeur de chaque tête à cent ducats, attribuant ainsi à l'ensemble une valeur double de celle que lui avait assignée le caissier du banquier siennois. Dans ses vieux jours, il rendait à Bramante même une tardive justice et proclamait la grandeur de son génie.

Quant à Ingres, une anecdote rapportée par Charles Blanc nous découvre le fond de cette âme naïve et prompte. Il admirait un jour, chez Haro, un tableau qu'il ne savait pas être de Delacroix. « De qui est-ce, cela ? C'est admirable ! s'écria Ingres. — Cette peinture, dit M. Haro, après un moment d'hésitation, elle est d'Eugène Delacroix. — Eh bien, n'a-t-il pas fait aussi la *Barque du Dante ?* Ah ! vous le connaissez ! Il paraît même que vous l'aimez beaucoup. — Oui, monsieur Ingres, je suis très attaché à Delacroix. — Eh bien, embrassez-moi ! »

(1) *Beitræge zur Charakterologie*, etc., t. II, 36. Leipzig, Brockhaus, 1867.

En somme, les peintres demeurent assez différents, de prime abord, relativement aux caractères égoïstes. Nous avons trouvé parmi eux des avares et des prodigues, des lâches et des courageux, des menteurs et des véraces, etc. Quelques résultats favorables à la détermination du type apparaissent cependant. C'est d'abord la fréquence de tel caractère, comme la libéralité ou l'économie, à l'encontre de l'avarice et de la soif d'acquérir ; c'est surtout la prédominance de l'amour de la gloire, avec l'une ou l'autre des formes défensives ou offensives qu'il peut revêtir, la vanité ou l'orgueil, la jalousie ou l'envie, etc.

Mais le résultat le plus important qui se dessine à travers les combinaisons infiniment variées des caractères égoïstes, et que nous verrons s'accuser davantage encore, est un certain équilibre émotionnel, une orientation de tous les sentiments, qui fait qu'ils se subordonnent d'une manière particulière et constante dans l'artiste.

Ainsi, déjà, l'ambition de gloire, qui est le principal ressort du peintre dans l'ordre des caractères égoïstes, atténue ou modifie en lui plus ou moins l'avarice et l'ambition matérielle dont il peut avoir les marques ; elle favorise sa prodigalité ou commande son économie ; plus ou moins, elle ramène à la vanité et à la jalousie les impulsions aversives inférieures, et tend à soutenir les formes supérieures de l'égoïsme, alors même que les dispositions générales du sujet, que les fatalités physiologiques les faisaient supposer faibles ou précaires.

CHAPITRE II

CARACTÈRES SYMPATHIQUES

La sympathie offre bien des formes particulières. Nous disons d'un homme qu'il est tendre, aimant, dévoué, pitoyable, généreux, bienveillant, indulgent, expansif, fidèle, etc. Cela signifie un penchant de sa nature, qui le fait tel d'une manière générale, envers un grand nombre de personnes ; mais ce penchant souffre toujours quelque restriction : le plus tendre ou le plus généreux des hommes ne l'est pas pour tout le monde, il peut se montrer aversif ou indifférent. L'amour et la haine sont des situations extrêmes, que l'on observe en effet, à chaque moment, dans les rapports sociaux ; tout caractère altruiste comporte ces tendances opposées, le désir et l'aversion, ou au moins l'indifférence. Le Sosie *ami de tout le monde* est un personnage de comédie.

Les qualités sympathiques offrent aussi bien des nuances et des combinaisons ; le moraliste y découvre les infiltrations secrètes de l'égoïsme ou la réaction tempérante de l'intelligence. Nous aurons des occasions de le montrer. Ces qualités, qui sont des marques essentielles dans un portrait individuel, se fondent d'ailleurs sous certaines marques dominantes, qui ont seules de l'importance dans un portrait général, tel que nous avons essayé de le fixer. Étudions donc le peintre dans les relations positives de la vie, affections de famille, amour conjugal, amitié, patriotisme, c'est-à-dire dans ses sentiments tendres et dans ses

sentiments sociaux. Les différences mêmes qui viennent de l'âge ou du milieu historique n'altèrent pas la valeur fondamentale des affections humaines, et il nous suffira d'en tenir compte, si besoin est, pour être assuré d'interpréter correctement nos exemples.

La plupart des peintres semblent avoir été de bons fils. Si c'est plutôt en se laissant aimer ou en pratiquant le dévouement filial, nous n'en déciderons point.

Le père de Michel-Ange, le bonhomme Ludovico, est intéressé, jamais content. Michel-Ange ne lui témoigne pas moins le plus touchant respect, et ne se fatigue pas de l'obliger. Il lui achète sans cesse des terres à Settignano, pour arrondir le petit bien de famille où il a voulu l'établir à l'aise. Le bonhomme étant malade, il écrit à Buonarotto son frère : « Je ne me suis jamais donné de peine que pour lui, pour l'aider et secourir avant qu'il mourût... S'il arrivait cependant qu'il retombât, Dieu nous en garde, nous et lui, fais en sorte qu'il ne lui manque rien des choses de l'âme et des sacrements de l'Église, et fais-toi dire s'il ne veut pas qu'après lui nous fassions quelque chose pour son âme. Pour ce qui est des choses nécessaires au corps, faites qu'il ne lui manque rien... Quelque chose qui soit nécessaire, n'épargnez rien. » Le grand artiste n'est pas moins bon envers ses frères, quoiqu'il souffre de leur manque de dignité, de leurs discordes, et qu'ils soient « comme une bande affamée après lui (1) ».

Rubens a aimé sa mère tendrement. Il quitte brusquement l'Italie, où il s'oubliait, pour venir l'embrasser une dernière fois. Il ne la revit point; Marie Pypelincx était morte avant que la nouvelle de sa maladie fût parvenue à Rome (2).

(1) Voy. Piot, *le Cabinet de l'amateur*, 1861-1862, et Ch. Clément, *Journal des Débats* du 27 mars 1864.

(2) *Gaz. des Beaux-Arts*, 2e série, XXV à XXVIII, 1881 à 1883 (Paul Mantz).

Horace Vernet est plein d'attentions pour son vieux père. Son premier souci, quand il revient de Moscou, est de l'avertir de son retour, et il écrit de Londres à Paul Delaroche pour le charger de ce soin auprès du vieillard (1).

Dans une lettre à son ami Pierret, dont le père venait de mourir, Delacroix raconte sa propre douleur à la perte de sa mère : « Mon désespoir était machinal. Tout le monde pleurait autour de moi, et je pleurais aussi, et quand je n'avais plus de larmes, je me demandais si j'étais insensible. L'idée de cette mort qui m'avait tant de fois fait frémir quand nous la possédions, me parut un rêve quand elle fut arrivée... Si j'avais dû ne la voir mourir qu'aujourd'hui ou dans quelques années, ma douleur eut été plus vive et plus profonde, mais j'aurais véritablement joui de sa vie, car j'étais trop jeune pour lui marquer à tous les moments combien je l'aimais (2). »

Alexandre Hesse montrait la plus vive tendresse filiale. La mort de sa mère, écrit Delaborde (3), acheva de le désintéresser de lui-même et de rompre le peu de liens qui le rattachaient encore aux affaires de la vie active et aux choses présentes.

H. Flandrin trouve des mots tendres pour ses parents, pour ses frères. Il baise, quand il les reçoit à Rome, les lettres de son « papa » et de sa « maman », et même celles de « M. Ingres ». Lui et Paul ils s'étaient privés à Paris du nécessaire, pour ne pas imposer de sacrifices à leurs parents. Quels regrets à la mort du père, puis à la mort d'Auguste, le frère aîné ! « Nous étions si bien à trois, et à deux, mon Dieu, on est si près d'être seul. Oh ! malheureux celui qui restera ! (4) »

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, xv, 1863 (Léon Lagrange).
(2) *Lettres*.
(3) *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1880.
(4) *Lettres et Pensées*.

On sait la piété filiale de Baudry : il a été reconnaissant envers ses parents, envers ses maîtres. Bastien-Lepage écrit à un ami, en 1883, après la mort de son grand-père : « En apparence, nous sommes résignés et courageux ; mais derrière tout cela, il y a un douloureux sentiment d'effacement, de manque absolu. — C'est le toucher encore qu'il faudrait !... » Un jour, raconte Theuriet (1), son premier argent gagné, il promena sa mère dans les magasins de Paris, la forçant d'acheter ce qu'il y avait de plus beau. Et quels soins il reçut d'elle, quand la maladie le prit ! « Nous y allons donc, écrit Marie Bashkirtseff dans son *Journal*. Il mange son bouillon et son œuf devant nous ; sa mère court, apporte tout ça pour que le domestique n'entre pas ; c'est elle qui le sert. Du reste, il trouve ça très naturel et accepte nos services avec sang-froid, ne s'étonne de rien... Quelle brave femme ! si simple, si bonne et pleine d'adoration pour son grand homme de fils. — Ce sont de braves gens. »

Les marques de dévouement paternel ne feraient pas défaut. Nous citerions, par exemple, Joseph Vernet, qui suce les yeux de son fils Carle, atteint de la petite vérole, afin de lui sauver la vue. Inutile d'y insister. Nous aurons plus loin à juger les peintres comme chefs de famille et à les apprécier pour leur valeur sociale. Considérons-les maintenant sous un autre aspect, comme passionnés, capables de grand amour ou d'affection solide dans le mariage.

Pourquoi se marie-t-on? Parce qu'on est las des femmes de hasard; parce qu'on est timide en amour, ou homme tranquille, et que l'on préfère, si l'expression n'est pas trop choquante, une valeur de tout repos aux aventures ;

(1) *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1885.

parce que le mariage vous apporte la fortune, au moins l'aisance ; parce qu'on aime trop fortement pour se pouvoir détacher, ou par le désir très naturel d'être père ; le plus souvent, pour plusieurs de ces motifs à la fois. La société est ainsi faite, que l'état conjugal y est en somme le plus avantageux, et que par bien des chemins on y arrive ou l'on s'y échoue.

Galton (1) a recherché quel rôle joue la sélection dans le mariage, quelle influence exercent sur le choix des époux la taille, la couleur des yeux, les goûts artistiques, etc. Elle est négligeable, selon lui, ce qui n'a guère lieu d'étonner, le mariage étant une affaire sérieuse dont la fantaisie, à l'ordinaire, ne décide point. Une chose plus étrange, c'est que le caractère bon ou mauvais n'influe pas plus sur le choix que les qualités physiques. Dans un groupe de cent onze couples, Galton a trouvé par le calcul que le mariage entre personnes de caractères différents ou opposés se présente aussi fréquemment qu'il se produirait en appariant au hasard les mâles et les femelles.

Ce résultat obtenu dans une population mêlée se vérifierait probablement dans la classe particulière des peintres. La diversité même des motifs suffit déjà à l'expliquer. On serait néanmoins porté à croire que les mariages d'argent sont assez rares parmi eux ; plus fréquents paraissent être les mariages d'amour, qui ne sont pas toujours des unions de choix, et les artistes apportent à coup sûr un fort contingent aux « mariages de liberté ».

Nous ne trouvons pas beaucoup de viveurs parmi les peintres, mais bon nombre de sensuels, pour qui l'amour reste une affaire physiologique. Ainsi Courbet, le parfait lymphatique, jouisseur, bon animal, pillé par les filles toute sa vie. A peine quelques folles et romanesques histoires,

(1) *Natural Inheritance.*

et une chronique galante moins riche qu'on ne le suppose. Les vrais artistes semblent, de tout temps, avoir subordonné l'amour à l'art, recherché même ou déserté la famille pour les commodités de leur génie. Facilement ils s'attardent, sous prétexte de rester libres, aux unions illégales, qui deviennent à la fin le pire esclavage, à moins que la maîtresse légitimée n'ait gagné l'anneau par de bons et loyaux services. Entraînables ils sont, mais soumis volontiers à l'habitude, ni plus ni moins fidèles époux que les autres hommes, et gardés par le souci de leur gloire contre les désordres incurables de la passion.

En Italie, on compte plusieurs peintres moines ou de grande piété. Vasari nous dit de Giottino, un des bons giottesques, qu'il fut « un personnage mélancolique et très solitaire, mais amoureux de son art et fort studieux ». Fra Angelico da Fiesole fut un doux, un simple et un chaste ; fra Bartolommeo, un enthousiaste et un mystique. Quant à fra Filippo Lippi, il faut le rayer de cette société. Vasari lui reproche un appétit désordonné pour les femmes, une fureur amoureuse « bestiale ». Ses vœux (1) ne le gardèrent pas si bien des passions humaines qu'il ne séduisît et enlevât une des nonnes du couvent de Prato, où il était chapelain ; aventure intéressante, puisqu'il naquit de Lucrezia Buti et de lui un fils de grand talent, Filippino (2).

De Léonard, on devine quelques aventures galantes : il ne paraît pas y avoir jamais perdu sa liberté. Giorgione a été un de nos sensuels. Sur Titien on ne sait pas grand

(1) Vœux à peine volontaires. Comme il était orphelin, une tante l'avait confié, à l'âge de huit ans, à l'ordre des Carmélites.

(2) « Les parents se plaignent ; là-dessus, les Médicis se mettent à rire. Le même fra Filippo, travaillant chez eux, était si passionné pour ses maîtresses, que, lorsqu'on l'enfermait pour lui faire achever un travail, il prenait les draps de son lit et en faisait une corde pour s'échapper par la fenêtre. A la fin, Côme dit : « Qu'on lui laisse la porte ouverte ; les hommes de talent sont des essences célestes, et non des bêtes de somme : il ne faut ni les emprisonner, ni les contraindre. » Taine, *Philosophie de l'art,* t. I.

chose ; mais, comme il avait cent ans à vivre, il a pu donner quelques heures au plaisir, sans passer pour moins laborieux.

Michel-Ange fut un moine volontaire. Un amour avoué tardivement, et toujours retenu, pour Vittoria Colonna, marquise de Pescaire, suffit à occuper son cœur. Il devint poète pour la célébrer et la pleurer : « Ce premier amour, qui était mon repos et mon but, est, dans mon malheur, un grand accablement pour mon âme abattue ; et je gis glacé comme un homme auquel reste à peine de la vie (1). »

Cette histoire a pris rang dans le souvenir des hommes avec celles de Pétrarque et de Laure de Sade, du Tasse et d'Eléonore d'Este. On dirait que les grandes dames ont séduit les poètes plutôt que les peintres et les sculpteurs. Parmi ces derniers, peu ou point de ces liaisons célèbres; souvent leur inspiratrice est une femme vulgaire ; la maîtresse-modèle, dès longtemps, a été pour eux le modèle des maîtresses. La sensualité de l'œil et celle de la chair s'y font complices. On prête à Raphaël lui-même une *fornarina*; dans les vierges dont elle a fourni le type, la caresse du dessin ne dissimule pas toujours une certaine épaisseur plébéienne.

On a débité bien des contes sur Raphaël. Sa mort prématurée fut due à des excès de travail, au moins autant qu'à des excès de plaisir. « Il a été enlevé probablement, écrit Müntz, par une de ces fièvres pernicieuses si fréquentes à Rome. » A ses vingt ans, il était fort réservé. « Il n'avait certainement, écrit Bigot (2), ni les passions ardentes, ni les sens impétueux ; ce qu'il aimait déjà le plus au monde, c'était son art. » Son

(1) *Quel primo amor, che mi diè posa e loco, — Nelle miserie mie, n'è grave impaccio — All'alma stanca; ond'io gelido giaccio, — Com' uomo a cui di vita riman poco.* Sonetto XLIV. (Lannau-Rolland, *Michel-Ange poète.*)

(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXVI, 1882.

oncle Ciarla avait voulu le marier. Raphaël lui fait part dans une lettre d'un nouveau projet de mariage, où les écus sont comptés : « Pour ce qui est de prendre femme, je vous dirai, à propos de celle que vous m'aviez destinée, que je suis très content et remercie Dieu de ne l'avoir point prise, ni celle-ci, ni une autre... Je ne serais pas parvenu où je suis... » Et plus bas : « Je puis avoir à Rome une belle demoiselle, et, selon ce qu'on m'en dit, de bonne réputation, elle et les siens, avec une dot de 3,000 scudi d'or... (1) »

Albert Dürer, Andrea del Sarto, ont passé pour des époux malheureux. Agnès Frey aurait été belle, honnête, pieuse, mais acariâtre, intolérante, avare; Lucrezia del Fede, désordonnée et légère. Ce n'est peut-être qu'un méchant roman. Il nous suffit que Dürer fut toujours attaché à sa femme, et qu'Andrea aima profondément la sienne.

Une jolie histoire est celle de Pierre Breughel le Drôle. Il vivait maritalement avec une servante, mais se garda de l'épouser, parce qu'elle était menteuse incorrigible. « Il fit avec elle cet accord qu'il marquerait tous ses mensonges sur une taille, qu'il choisît de belle longueur. Si la taille venait à se remplir, le projet de mariage serait absolument abandonné, ce qui eut lieu avant qu'il fut longtemps. » Il prit pour femme la fille de Pierre Coeck, et vécut, ajoute Carel van Mander, en « homme tranquille et rangé ».

Rubens a été bourgeoisement amoureux de ses deux femmes : la première, Isabelle Brant; la seconde, Hélène Fourment, de trente-sept ans plus jeune que lui, et sur laquelle son pinceau nous a appris tant de choses. Rembrandt fut un homme heureux pendant les huit ans que dura son union avec la belle Saskia. Après la mort de sa femme et le grand naufrage de sa fortune, le roman de sa

(1) Dans le *Raphaël* de Passavant, et celui de Müntz.

vie semble fini : il se concentre dans l'amour et dans la pratique de son art (1).

Velasquez épouse à dix-neuf ans la fille du peintre Pacheco, Juana. Leur union dura quarante ans. Quand il mourut, sa femme mourut elle-même, huit jours après, subitement. « Tout est simple, honnête et droit, écrit Paul Lefort (2), dans le caractère comme dans l'existence de Velasquez. Pas l'ombre d'une intrigue ou seulement d'une aventure romanesque dans cette vie vouée au travail, au culte de son art et à l'accomplissement de ses devoirs ; cette belle et noble vie de Velasquez, on la pourrait résumer d'un mot : il y fait clair comme dans sa peinture. » Murillo contracte une union heureuse ; sa vie, passée presque tout entière à l'ombre des cloîtres et des églises, est simple et grave, aimable et candide, sans particularités romanesques (3).

Poussin semble un mari fort tranquille. Philippe de Champagne, resté veuf à trente-six ans, prend la résolution de ne penser jamais à un second mariage ; il garde le souvenir de la femme qu'il a aimée, et se voue à l'éducation de ses enfants. Claude Gelée est « simple et de bonnes mœurs ». Lesueur, après la mort de sa femme, fut inconsolable, et mourut, n'étant âgé que de trente-huit ans. Le comte de Caylus a dit de Watteau que « le libertinage de son esprit n'empêchait pas la pureté de ses mœurs (4) ».

« Chardin, écrivent les de Goncourt (5), s'était marié à trente-deux ans. Mené dans un petit bal d'honnête bourgeoisie, où son père avait d'avance fait un choix pour lui, il fut présenté et plut à une jeune fille dont il parvint bientôt à se faire aimer. Les deux jeunes gens furent accordés. »

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXXII, 1885. (Louis Gonse.)
(2) *Ibid.*, 2e série, XIX à XXVII, 1879 à 1883.
(3) *Ibid.*, 2e série, XI, 1875. (Paul Lefort.)
(4) *Eloge*, dans de Goncourt, *l'Art au XVIIIe siècle.*
(5) Même ouvrage.

Les parents de la jeune fille avaient différé le mariage, souhaitant que la position de l'artiste fût plus assurée ; entre temps, ils se trouvèrent ruinés eux-mêmes, et l'opposition vint alors du père de Chardin : il voulait rompre les fiançailles. « Mais le fils tint bon avec une droiture généreuse et ne voulut ni manquer à ses engagements ni tromper l'inclination que la jeune fille avait prise pour lui. » Faible et languissante, elle mourut quatre ans après. « Produisant peu et s'entendant si mal au commerce de son talent, Chardin fut heureux de trouver dans un second mariage avec une veuve de trente-sept ans l'assurance de la vie et le partage d'une petite fortune qui lui permit de travailler à son aise, à son jour... »

Boucher, en revanche, a la passion du plaisir. Carle Vanloo, nous disent encore les de Goncourt, demandait l'argent de sa vie de garçon à des décorations d'opéra et à de petits portraits à la grosse ; Oudry dessinait des rébus. Boucher compose des images de piété pour payer ses soupers fins et ses faciles bonnes fortunes. « Ce n'est pas lui qui, comme le peintre Doyen, amoureux de la petite Hus, eût pris si fort à cœur son amour qu'il en eût perdu la force de travailler. Les femmes qui passent dans une vie laborieuse sans l'occuper, les Manon, les Morfil, voilà les femmes à sa guise : il aime les romans tout faits. » Il se maria pourtant, vers la trentaine ; sa femme, une jolie personne de dix-sept ans, lui promettait beaucoup de plaisir et un charmant modèle. Si d'ailleurs il ne fut pas très fidèle époux, nous dit la chronique, elle le lui rendit bien.

Vénus ne fut pas si favorable à Deshays, son gendre. « C'est celui-là, écrivait Diderot (1), qui était vraiment poète ! Né libertin, il est mort victime du plaisir. Le plaisir dissipa ses premières années... Il revient à Paris (de Rome,

(1) *Salon de 1765.*

où il s'ennuyait), il épouse la fille aînée de Boucher. Le mariage ne change pas les mauvaises mœurs ; il meurt âgé de trente-cinq ans, victime de ses goûts inconsidérés. »

Vigée était très attaché à sa femme ; mais — et c'est sa fille qui le raconte dans ses *Souvenirs*, — il aimait aussi « les grisettes », au point de courir à pied « tout Paris », le premier jour de l'an, pour embrasser « les jeunes fillettes » qu'il rencontrait, selon la mode reçue en cet heureux temps.

Greuze figure, avec Paul Potter, Prudhon, et combien d'autres, au martyrologe des maris. Gabrielle Babuty fut son bourreau. Souvent Diderot avait passé devant la petite boutique de librairie où elle se tenait, et plaisanté avec la jolie marchande. Greuze, vaniteux, naïf et timide, l'épousa. Diderot nous a dit les exigences, les violences de cette femme, ses méchancetés bêtes, ses petitesses, qui diminuent le malheureux artiste et usent ses forces morales, l'enfer créé par elle autour de son chevalet, son effronterie dans l'adultère, son cynisme porté jusqu'à l'insolence (1).

On marie Prudhon, à dix-huit ans, avec la jeune Jeanne Pennet, fille de notaire. Le premier enfant venait au monde neuf jours après la cérémonie ! Le naïf Prudhon eut fort à se repentir d'avoir épousé tête baissée une femme indigne de sa délicatesse. On sait quel sentiment tendre l'unit plus tard à son élève Mlle Mayer. La mort tragique de cette aimable personne laisse le pauvre artiste désolé. Il écrit, le 15 août 1822, à une destinataire inconnue : « J'ai besoin de dire que je ne suis pas heureux... Aujourd'hui, jour de l'Assomption, fête de mon amie, qui pour moi n'est plus qu'un jour de tristesse et de deuil, je suis allé orner de fleurs et répandre des larmes bien amères sur sa tombe.

(1) De Goncourt, *l'Art au XVIIIe siècle*.

Mon pauvre cœur ! Ah ! bonne et chère amie, je m'arrête ; je vous ferais du mal. » En *post-scriptum* : « Emilie m'écrit qu'elle est grosse et cela l'enchante. Heureuse inexpérience de la vie ! » Il avait souffert par cette Emilie, quoique la meilleure de ses filles, et par son mari Deval. Excellent Prudhon, si doux, si patient, si aimant, toujours bon et malheureux père par l'inimitié des siens contre sa consolatrice (1) !

Gainsborough épouse, à vingt ans, une jeune fille qui lui apporte une certaine aisance. « Il était en train de peindre la campagne ouverte toute grande devant lui, raconte Raffaele Monti (2), qui tient l'histoire de source directe, lorsque soudain au groupe d'arbres et de brebis qu'il copiait se vint joindre une vision ravissante. C'était une belle jeune fille. Le paysagiste la fixe aussitôt sur sa toile ; le peintre de portraits obtient qu'on lui donne quelques séances, et fait de la jeune fille un portrait délicieux ; mais bientôt devenu amoureux de son modèle, il épouse la jolie miss Burr, avec laquelle il alla compléter ses études à Ipswich. » Une personne charmante et d'un esprit élevé s'était de bonne heure attachée à Constable ; ils attendirent près de dix ans qu'un peu de renommée et d'aisance leur permît de finir les fiançailles par le mariage.

Ingres prend femme deux fois, pour avoir sa maison convenablement tenue. Carle Vernet marie à vingt ans son fils Horace. Époux rangé, Horace tient dès lors son « livre de raison ». « Dans cette jeunesse d'un artiste guerrier, écrit Léon Lagrange (3), un peu plus d'aventure ne gâterait rien. »

Delacroix a donné à l'amour la plus petite place. A vingt-trois ans, dans une lettre à son ami Soulier, il s'avoue

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXXII, 1885. (Charles Gueulette.)
(2) *Ibid.*, I, 1859.
(3) *Ibid.*, XV, 1863.

« timide en amour ». Pendant son voyage au Maroc, en 1832, il parle d'un « petit amour sentimental », qu'il « file ici avec une très jolie et décente petite Anglaise ». Dans une lettre à Constant Dutilleux, datée de 1854, nous relevons ce passage : « En somme, quel que soit l'objet qui m'occupe en fait de peinture, j'y trouve un tel attrait que je me trouve par là consolé de tous les maux grands et petits, que la vie présente à chaque instant. Vivant seul, et privé de grandes douceurs, mais dispensé aussi des chagrins quelquefois excessifs que nous éprouvons à l'occasion des personnes que la famille réunit autour de nous, j'ai beaucoup de temps à donner à cet art qui m'enchantera tant que je vivrai. » Et enfin, dans une lettre à Mme la baronne de Forget, que la destinataire jugeait significative, Delacroix se dit convaincu, à l'âge de cinquante-sept ans, que le bonheur « n'est que dans le contentement de soi-même ». Ce contentement, les passions ne le donnent pas, une solide vertu l'assure sans doute ; il le cherche, lui, dans le travail. » Une petite affaire de cœur dans l'occasion, la vue d'un beau pays et les voyages en général laissent dans l'esprit des traces charmantes... » Et c'est tout (1).

H. Flandrin est trop bon fils, il est trop pauvre, trop laborieux, trop pieux aussi, pour se perdre en des excès de jeunesse. Il se marie à trente-quatre ans, après la mort de son frère aîné. Cette union fut heureuse et féconde. Théodore Rousseau, beau et robuste jeune homme, « rougissait comme une jeune fille, écrit Ph. Burty (2), et garda jusqu'à son mariage l'austère chasteté d'un jeune prêtre. Il ne vivait que pour son art. » Lorsque je l'ai connu (en 1846), dit Sensier (3), « la peinture était sa seule maîtresse ».

(1) *Lettres.*
(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXIV, 1868. — Th. Rousseau n'a jamais été marié, on va le voir.
(3) *Souvenirs sur Théodore Rousseau.*

Vers ce temps, il devint amoureux d'une jeune fille ; mais il renonça à la demander en mariage, à cause de l'exiguïté de ses propres ressources. En 1848, il recueille à Barbizon une jeune femme de Franche-Comté, qui était venue lui demander asile ; il s'attacha à elle, sans régulariser jamais sa situation. Cette malheureuse femme troubla sa vie ; étant tombée en démence, il la garda chez lui et ne souffrit pas qu'on l'enfermât dans un asile. Il était couché lui-même sur son lit de mort, que sa sollicitude pour cette infortunée ne se démentit point. Millet, resté veuf et sans enfants, se remarie. Sa seconde femme le rend neuf fois père, et il s'en vante en bon rustique. Nul autre roman, sans doute.

Pour Charles Gleyre, son cas est tout à fait singulier. Il est misogyne dès l'enfance, par nature, ou il le devient plus tard à la suite d'on ne sait quelle fâcheuse équipée. On pourrait dire sans trop d'exagération, écrivait Émile Montégut (1), qu'il n'a réellement toute sa verve que lorsqu'il exprime sa *gynophobie*. « Tout enfant, il s'écriait en assistant au mariage d'un de ses parents : « Est-ce qu'on « est forcé de se marier, quand on est grand ? » Lorsque son frère Samuel se maria, en 1826, il en eut un profond chagrin. « Tu me sembles toujours bien taquin pour ennuyer « le pauvre Samuel avec sa femme. N'est-il pas déjà assez « malheureux d'être marié ? » écrivait-il quelques années plus tard à un autre de ses frères... Un jour que M. Clément le priait d'abdiquer la liberté un peu glaciale de son célibat contre la sujétion plus tiède du mariage, Gleyre coupa court à la conversation par ce mot singulier peut-être, mais capable cependant de faire réfléchir quelques personnes : « Me voyez-vous trouvant chez moi une étrangère en rentrant le soir ? »

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 15 sept. 1878.

Baudry ne sacrifiait pas le travail au plaisir. Il écrivait de Rome à M. Renard, le 23 décembre 1851 : « Les grandes et belles femmes italiennes ressemblent aux génisses de Virgile, nobles mais bêtes. Ne redoutez donc pas pour moi ces liens destructeurs du travail et de l'étude : je n'aimerai jamais une femme que par les séductions de son esprit et par les tendresses de son cœur. » Le mot décisif est dans la même lettre : « J'ai plus d'ambition que jamais (1). » Il advint pourtant que, sur le tard, il contracta une liaison, où son ardeur amoureuse s'est dépensée ; on a vu plus haut ce qu'elle lui a coûté de luttes intérieures.

Regnault, durant les premiers mois passés au delà des Alpes, s'abandonne tout entier à l'admiration des maîtres. « Quant aux jalousies des maris et aux vengeances des frères et des pères, écrivait-il à son ami Duparc, le 12 février 1868, je ne les crains pas, car je ne me doute pas encore qu'il y ait un sexe féminin en Italie (2). » Lorsqu'il tomba à Buzenval, il était fiancé déjà à Mlle G. Bréton : elle épousa peu de temps après son ami Clairin.

Plus d'un aurait figuré, ou du moins le bruit en a couru, parmi les familiers d'une comédienne beaucoup trop connue, qui en a prélevé un large nombre dans le monde des lettres et des arts. On citerait maints de nos contemporains, hommes de plaisir comme le Giorgone, van Dyck, Boucher ou Mackart, quoique moins illustres, s'il était permis de confesser les vivants sur ce point délicat. Il en est plus encore dont la vie sobre et régulière dément le mauvais renom de libertinage qu'ont valu au peintre ses singularités professionnelles, ou les mœurs relâchées, le débraillé des bohêmes de la peinture.

Dans la vie d'école ou d'atelier, dans les rapports entre

(1) Ephrussi, *Paul Baudry*.
(2) *Correspondance*.

le maître et l'élève, dans les amitiés de l'âge mûr, nous allons reconnaître chez le peintre un large fonds de sympathie. Sa vanité, sa jalousie, le poussent rarement jusqu'à la haine ; mais elles dégénèrent quelquefois en aversion, qui se traduit par la raillerie et le sarcasme.

Les jeunes sont restés à peu près les mêmes, sous le pourpoint de la Renaissance ou le gilet romantique. Ils ont de l'entrain, du sans-façon, une originalité qu'ils laissent aisément paraître ou qu'ils exagèrent, des amitiés vives, de promptes inimitiés. Quelques-uns, les vrais rapins des ateliers, inventent les charges, montent les scies, organisent les cabales ; l'artiste sérieux impose toujours à ces bruyants, quand il est un fort, ou il s'éloigne d'eux, s'il est un timide. Une des raisons qui décident Hippolyte Flandrin (lettre à son père, 1829 (1), à choisir l'atelier d'Ingres, est que ce maître « ne souffre pas qu'on y fasse ces mauvaises farces qui font souvent que le meilleur jeune homme ne peut pas rester ». Les charges d'atelier parurent ridicules à Baudry ; il se fit tout de suite respecter chez Drolling, grâce à l'application énergique d'un coup de pied au derrière d'un camarade malappris.

Baudry accuse encore les jalousies mesquines des camarades ; il ne se flatte pas de compter à l'atelier plus de deux ou trois amis. Au contraire, il écrira de la villa Médicis : « J'ai de bons amis, les fâcheries ne durent pas, les disputes sont excessivement rares. » Ici, on est déjà un monde choisi. Nulle malveillance dans les brimades mêmes. « Elles consistent, écrivait plus tard Regnault, dans l'étalage de la plus grande misère, soit dans les chambres qu'on démeuble à cet effet, soit dans la manière de vivre. On dîne dans la plus vilaine chambre de l'Académie, et sur une

(1) *Lettres et Pensées.*

table ignoble, entourée de chaises cassées, éclairées par de sales chandelles plantées dans des bouteilles ; on mange dans des assiettes cassées avec des fourchettes d'étain, tordues, ébréchées ; on boit dans des tasses dentelées. Les domestiques sont misérablement vêtus, les yeux en compote ; les pensionnaires se disputent pendant tout le dîner pour faire croire aux nouveaux venus que la haine la plus invétérée règne parmi eux ; on en vient même à des voies de fait simulées. Puis on présente les nouveaux à un jardinier qu'on leur sert comme étant le directeur. Le vrai directeur leur est montré comme le menuisier ivrogne de l'Académie (1). »

A Paris, c'est toujours comme à Florence au temps de Vasari, « cette vie publique de l'artiste, ces concours, ces rivalités permanentes, ces ateliers toujours pleins, ces admirations des jeunes gens, ces jalousies des hommes arrivés, ces récriminations des vieillards dont on ne veut plus, et des insolents dont on ne veut pas encore. »

L'affection du maître pour ses élèves est comparable à celle d'un père. Il veut survivre en eux, il les regarde comme siens et ne leur pardonne pas facilement d'échapper à son influence. Squarcione se brouilla avec Mantegna, lorsque celui-ci, son élève et « fils adoptif », devint l'admirateur, et, pense-t-on, le beau-frère des Bellini. Léonard se fait une famille et une patrie dans son école. Il avait le cœur chaud pour ceux qui vivaient dans l'intimité de son génie. Il était bon, ses élèves l'adoraient, et ils s'exilèrent avec lui, quand il se vit obligé de quitter Milan après la chute de Louis le More. Melzi, qui l'appelle dans ses lettres

(1) *Correspondance*. — Rappelons pourtant une lettre d'Horace Vernet, qui dit avoir dû combattre, à la villa Médicis, « l'amour-propre, la paresse et des orgueils de toutes les espèces ». Insérée dans la *Correspondance de Gérard,* ouvrage précité.

« bon et excellent père », fut le pour lui plus dévoué des fils.

Raphaël montre envers le Pérugin, son premier maître, une durable reconnaissance. Il garde une solide amitié à son aîné Francia, l'habile orfèvre, médailleur et peintre bolonais. Francia lui ayant envoyé son portrait, fait de sa main, Raphaël l'en remercie avec des paroles délicates : « Il est d'une beauté extraordinaire, et si vivant, que je m'imagine être chez vous et entendre votre voix. » En retour, il lui enverra le sien, quoique très imparfait : « Il faut qu'on sache que je suis incapable d'atteindre à la perfection du vôtre. » A la cour d'Urbin, il était devenu un type accompli du « parfait courtisan », comme l'a dépeint Balthasar Castiglione. Naturellement obligeant, il sait mordre et piquer à l'occasion. On connaît sa réponse à Michel-Ange, qui lui disait d'un ton sarcastique : « Vous marchez entouré d'une suite comme un général. — Et vous, seul comme le bourreau (1). »

Jamais les liens qui unissaient Rubens à Breughel de Velours ne se relâchèrent. Après la mort de son ami, Rubens s'occupe de ses enfants, reste pour eux comme un père. Il est d'ailleurs l'homme du monde le plus sociable ; conciliant dans les grandes et dans les petites affaires. Point batailleur, il supporte, au cours de ses négociations diplomatiques, une lettre fort impertinente du duc d'Arschot : « Je suis par nature et par choix, écrivait-il à Peirese, un homme pacifique et ennemi capital des disputes, procès et querelles privés et publics. » On le voit fraternel pour tous les bons ouvriers de l'art. Ses lettres au sculpteur Lucas Faidherbe, le certificat qu'il lui délivre pour attester son talent, disent à quel point il était serviable et généreux (2).

(1) Müntz, *Raphaël et son temps*.
(2) *Gazette des Beaux-Arts*, articles précités. (Paul Mantz.)

Lorsque Rubens vient à Madrid, Velasquez veut absolument être son hôte. Rubens conseille à Valasquez de visiter l'Italie et ne souhaite que de le voir plus grand peintre. Rembrandt fut bon ami et bon camarade. Brouwer se fait estimer et chérir de ses rivaux. « Rembrandt l'admira, van Dyck fit son portrait, Rubens le pleura (1). »

Poussin garde toute sa vie de belles amitiés. Il reste (de 1642 environ à 1665) en correspondance courtoise avec M. de Chantelou, qu'il charge d'accomplir ses dernières volontés. « Je ne suis point homme léger ni changeant d'affections, lui écrit-il ; quand je les ai mises en un sujet, c'est pour toujours. » Charles Lebrun aime et soutient Louis Testelin. « Ils étaient ensemble, raconte d'Argenville, à sa belle maison de Montmorency, dans une grotte au pied de la cascade, lorsque Lebrun fit habiller en amour le plus beau des enfants de son jardinier, qui avait dix ans ; il parut suivi de deux autres amours, et présenta, de la part de Vénus, des vers et une bague de mille écus à Testelin.» La façon de donner était si galante, que l'ami n'eut pas honte de recevoir.

Chardin était paternel aux jeunes gens, indulgent aux débuts. « Si vous voulez m'écouter, disait-il un jour, vous apprendrez peut-être à être indulgents... Adieu, messieurs. De la douceur, de la douceur » (2). Sa vie est tranquille, honnête. Modeste dans le succès, il continue les liaisons bourgeoises de son père et reste l'ami des gens qui l'ont porté au baptême. Diderot aimait Michel Vanloo pour son honnêteté, sa simplicité. « Il avait un ami en Espagne. Il prit envie à cet ami d'équiper un vaisseau. Michel lui confia toute sa fortune. Le vaisseau fait naufrage ; la fortune confiée fut perdue, et l'ami noyé. Michel apprend ce désastre, et le premier mot qui lui vient à la bouche, c'est :

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXX, 1884. (Ch. Ephrussi.)
(2) Entretien conservé par Diderot, *Salon de 1761*.

J'ai perdu un bon ami. Cela vaut bien un bon tableau (1). »

Robert Lefèvre, de Bayeux, était lié de si bonne amitié avec son compatriote et camarade Landon, qu'étant venus ensemble à Caen, ils peignaient alternativement au même portrait, pour ne pas laisser le public rechercher qui des deux avait le plus de talent : ils évitaient de cette façon tout froissement d'amour-propre. De retour à Paris, ils continuèrent, rapporte Grille (2) d'après Lefèvre lui-même, d'y vivre et d'y travailler de la même manière jusqu'au temps de leur mariage.

Gérard se montra excellent pour Ary Scheffer. Une affection dévouée unit toujours le comte de Forbin à Granet, un fils de maçon, Aixois comme lui. Leslie s'est attaché à Constable, et nous a laissé sa biographie.

Ingres a été, pour les Flandrin, le meilleur des maîtres. Dès qu'il apprend en quelle misère ils sont : « Et moi, s'écrie-t-il, qui leur prenais leur argent (3) ! » Hippolyte venait d'échouer au concours de Rome ; il raconte en ces termes à son frère Auguste sa visite à M. Ingres (il arrivait tout tremblant) : « Je le trouvai à table, mais il ne mangeait pas. Plusieurs membres de l'Institut, entre autres M. Guérin, étaient venus pour qu'il fût consolé, mais il était loin de l'être. Il me reçut en disant : « Voilà « l'agneau qu'ils ont égorgé. » Puis, en parlant à sa femme qui cherchait à le calmer : « Oh ! tu ne sais pas combien « l'injustice est cruelle et amère pour le cœur d'un jeune « homme ! » Et tout cela avec l'accent d'un cœur si profondément touché, que les larmes me roulaient dans les yeux. Il m'a fait asseoir à sa table, dîner, enfin il m'a embrassé comme un père embrasse son fils. » Ses lettres abondent

(1) *Salon de 1767.*

(2) Grille, *Miettes littéraires*, tome I. (Paris, 1853.)

(3) Ingres exemptait des cotisations de l'atelier ceux qui ne pouvaient pas payer. « Suis-je un marchand ? s'écria-t-il une fois, est-ce que je vends mes conseils ? » — Voy. Amaury-Duval, *l'Atelier d'Ingres*.

d'expressions de reconnaissance pour « ce bon, cet excellent maître ». Ce n'est que paroles affectueuses et tendres : « Comme nous l'embrassâmes tous deux, Paul et moi ! Il était heureux, l'excellent homme ! » Ou : « Ce bon maître comme il était ému et avec quelle joie il m'a serré dans ses bras ! Oh ! que je l'aime, mon Dieu ! Bien plus que je ne pourrais le dire. »

« Gros et sa bande », comme dit Flandrin, avaient décidé son échec. Delacroix, en revanche, avait trouvé chez Gros l'encouragement qui lui était si nécessaire. Les coups de boutoir sont rudes d'un camp à l'autre ; les uns crient à l'injustice, les autres à la vilenie. Mais que d'amitiés sont en jeu ! quelles chaudes sympathies ! Selon ce qui les excite, les yeux font crier le cœur.

Delacroix est familier avec les inférieurs, quand il les estime. Dans les rapports sociaux, il se montre correct, réservé, ne se livre pas. Sa caractéristique, a très bien jugé Ph. Burty, c'était l'amitié. Il donne à ses amis des caresses tendres, il les serre dans ses bras. « Avec quel bonheur, écrivait-il à son cher Pierret, en 1818, je me rappelle nos douces conversations, nos doux épanchements ! Avec quel plaisir je t'embrasserai à mon retour, toi, mon bon ami... Quelle vie ce doit être que celle de deux poètes qui s'aimeraient comme nous nous aimons ! Ce serait trop grand pour l'humanité. » Il écrit au même, deux ans plus tard : « Il est doux, n'est-ce pas, d'en être à ce point entre amis, de s'ouvrir l'un à l'autre ces caches si profondes où s'enveloppe l'amour-propre ? » Les années s'écoulant ne changent pas la pente de la nature. Déjà vers son automne, il écrivait à Soulier : « Que reste-t-il de l'amour ? cendre et poussière, moins que cela. Mais des émotions pures de l'amitié dans la jeunesse, un monde de sensations délicieuses. Voilà où je me réfugie bien souvent (1). »

(1) *Lettres.*

Au premier succès de Paul Baudry, son meilleur élève, le bon Drolling ne se sent pas de joie. « Il m'a presque étouffé dans ses bras, tant il était heureux de mon bonheur (1) ! » Corot avait suivi les essais pénibles de Chintreuil et l'avait soutenu de ses conseils. Un jour il lui dit ce mot charmant, dont le pauvre artiste s'est toujours souvenu : « Et maintenant, mon amour, il faut marcher tout seul (2). »

Dans une lettre à sa mère, datée de 1854, Flandrin, devenu maître à son tour, se désolait d'avoir à refuser, comme membre du jury d'admission, « tant de gens qui se croient du talent, et qui vous maudissent du chagrin qui leur est fait, cependant avec justice ». On est sévère parfois, cela ne peut aller autrement. « Cela n'en fait pas moins de peine à votre fils, qui, vous le savez, n'aime pas beaucoup plus que sa chère mère qu'on afflige les gens, et surtout les humbles (3). » Théodore Rousseau ne rejeta pas sur les jeunes les injustices de ses aînés, et, nommé membre du jury, lui qu'on avait refusé treize fois d'admettre au salon, il s'affligeait d'être sévère, comme Flandrin : « Sommes-nous bien sûrs, disait-il un jour à ses confrères, de n'être pas aujourd'hui des romantiques vieillis ? » Enfant, il ne tourmenta jamais les animaux : « La crainte de faire souffrir les animaux, nous dit Sensier, devint, avec l'âge, une sorte de fanatisme attendri (4). »

Decamps s'était aigri. Millet, qui l'a connu sur le tard, disait de lui : « Jamais je ne lui ai entendu dire une parole sortie du cœur. Il avait de bons mots cruels, un sarcasme écrasant, une critique très juste, même à propos de la peinture. On voyait qu'il souffrait comme un homme qui

(1) Ephrussi, *Paul Baudry*.
(2) A. de la Fizelière, Champfleury et Fleuriet, *la Vie et l'œuvre de Chintreuil*.
(3) *Lettres et Pensées*.
(4) *Souvenirs sur Théodore Rousseau*.

cherche et s'égare toujours. Mais c'était, en somme, un esprit supérieur dans une âme en peine (1). »

Bastien-Lepage, réservé, timide, taciturne dans le monde, était, paraît-il, assez mordant dans ses jugements ; il avait des affirmations tranchantes, dont se plaignaient quelquefois ses confrères. Regnault avait de chaudes affections. Écrivant à Ulysse Butin, il l'appelle son « Lilysse chéri ». Et quelle bonne lettre il envoie de Tanger, inquiet sur le sort du dévoué serviteur qu'il croit avoir péri dans un naufrage !

L'artiste appartient à son art, et ne prend guère souci d'autre chose. Sous le coup d'une émotion poignante, il se sentira patriote, sera bon soldat. A l'ordinaire, il échappe aux préjugés nationaux ; il n'est pas l'homme de sa ville ou de sa race : là où il trouve la gloire, là est sa patrie. Ne lui demandez pas d'être un chaud politique, de se passionner pour telle ou telle forme de gouvernement ; n'exigez pas qu'il soit électeur assidu, ou qu'il donne beaucoup d'attention à l'intérêt public. Un grand choc sera nécessaire pour éveiller en lui les qualités du citoyen. Faut-il rappeler ces souvenirs encore récents, Regnault frappé sous les murs de Paris, ou Baudry quittant l'école de Rome pour venir se battre en France ? En d'autres temps, en 1809, Horace Vernet, quoique plus tard parfait garde national, s'était fait exempter du service militaire comme faible de constitution. Le peintre n'a pas le tempérament guerrier ; son chauvinisme n'est pas dangereux. Pour lui, comme pour tout homme supérieur, il n'est pas d'*étrangers*, au mauvais sens de ce mot ; il n'est, comme on disait en Grèce, que des *barbares*. La langue des ateliers n'eût jamais fourni, contre aucun « ennemi héréditaire », les épithètes

(1) Sensier, *la Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*.

qu'elle a prodiguées si richement au philistin et à l'épicier, au bourgeois fameux des romantiques.

Sandro Botticelli, Bartolommeo della Porta, furent ardents disciples de Savonarole. Michel-Ange reste Florentin de cœur. Ce sont là presque des exceptions. Léonard se désintéresse des luttes politiques et religieuses de son temps : il n'est ni Florentin, ni Milanais, ni même Italien ; il vient mourir en France. Willem Van de Velde le Jeune passe en Angleterre, attiré par une pension royale, et illustre de son pinceau les victoires remportées par les Anglais sur ses compatriotes ; ceux-ci ne lui en gardent pas rancune, ils l'estiment pour ses beaux tableaux, qui sont aussi une des victoires du génie de leur patrie.

Il fallut que l'oppression espagnole pesât sur Naples bien lourdement, pour que les peintres mêmes que la cour d'Espagne y faisait vivre, les Spadaro, Salvator Rosa, et beaucoup d'autres (1), prissent le parti de Masaniello avec tant de chaleur qu'ils le firent. Tous ces peintres formèrent une cohorte distincte que l'on surnomma la *compagnie de la mort*, et se choisirent pour chef Falcone. Masaniello n'eut point, dit-on, de plus dévoués auxiliaires.

Poussin, bien qu'il vécût de préférence à Rome, ne cessait pas tout à fait de s'intéresser aux choses de France. Mais il regarde de haut les affaires de son temps ; il prend en pitié les querelles de la Fronde ; il connaît la « bêtise » et l' « insconstance » des peuples.

David n'est pas un montagnard bien solide ; ses convictions ne sont pas tenaces. Lui qui a voté la mort de « Capet » et chéri Marat, on le voit, le 13 thermidor, renier Robespierre, lorsqu'il vient se défendre à la Convention comme

(1) Aniello Falcone, Cadagora, Coppola, Porpora, Vaccaro le père et le fils, les deux Francanzano, del Po, Masturzo, etc. — Salvator Rosa ne se trouvait sans doute pas à Naples au temps de la révolte ; mais il était de cœur avec Masaniello, et d'humeur aussi à s'engager dans toute périlleuse aventure.

membre de l'ancien Comité de sûreté générale. « Ce malheureux m'a trompé », gémissait-il. Il était pâle, suant et balbutiant, rapporte un témoin de cette scène, le jeune Étienne, qui fut plus tard son élève. David, disait-on dans le public, s'était fait complice des plus grands criminels « par niaiserie et par bêtise ». Bientôt, il protégera les émigrés, fera sa cour aux gens qui portent un nom. La Révolution lui avait fourni matière à peindre, et maintenant c'est l'Empire. La même main qui peignait le *Serment du jeu de paume* a illustré le *Sacre* de Napoléon.

Prudhon s'échauffait à parler des affaires du jour. Une dame qui l'avait connu disait à Gueullette (1) : « La politique avait le don de l'émouvoir au plus haut point, et, quand on discutait devant lui, il s'animait, s'emportait et devenait plus ardent que les autres. » En 1808, il accepta de l'empereur la croix de la Légion d'honneur ; le dessinateur républicain de la Constitution de 1793 et des symboles patriotiques s'était vite rallié à l'opinion publique. « Facile à l'enthousiasme, écrivent les de Goncourt, il fut des premiers à saluer la jeune gloire du vainqueur d'Italie. »

Certes, pendant la Révolution, les exaltés ne durent pas faire défaut dans la jeunesse des ateliers. Topino le Brun, un élève de David, se montra furieux révolutionnaire ; il fut condamné à mort et exécuté pour avoir dessiné le modèle des poignards avec lesquels trois conspirateurs s'étaient proposé d'assassiner le premier consul. Ce Marseillais violent, nous dit Delécluze (2), était d'ailleurs sans instruction solide, peu capable d'application.

Les vrais artistes restèrent plus calmes, ou du moins leur exaltation ne dura pas. Gros, par exemple, toujours au dire de Delécluze, « ne fut pas atteint par les passions politiques de son temps, et, tout occupé de son art et de ses

(1) *Article précité.*
(2) *Ouvrage précité.*

plaisirs, il profita de son talent et de son caractère pour se faufiler intact, ou plutôt indifférent, au milieu de toutes les opinions qui agitaient alors ses contemporains. »

Une chose manquait absolument à Ingres, écrit Charles Blanc (1), « c'était la notion du juste et de l'injuste en matière politique. Avec une impartialité absolue, il avait servi de son crayon et de son talent tous les pouvoirs. » Il ne fallait pas que rien dérangeât l'équilibre apparent des choses. Au moindre remue-ménage politique, « lui qui n'aurait pas tué une mouche, il ne parlait, dans sa fureur d'enfant, que d'arrêter, d'exécuter et d'exterminer tout l'univers. »

Delacroix écrit de Tanger, en 1833, au sujet de quelque échauffourée dont la nouvelle lui est parvenue en Espagne : « Quelles nouvelles révolutions nous préparez-vous avec vos chiffonniers et vos carlistes, et vos Robespierres de carrefour ? *Tempora !...* Est-ce à ce prix qu'on achète la civilisation et le bonheur d'avoir un chapeau rond au lieu de burnous ? » A Soulier, le 8 mai 1848 : « Nous allons tous grouiller comme des gueux que nous serons autour de l'autel de la Patrie... Mais les principes avant tout. On parle d'une fête dans laquelle on verra le bœuf Apis, des chars de triomphe remplis et suivis de quatre à cinq cents vierges. Il fallait encore une révolution pour opérer toutes ces merveilles... » Il prend la résolution ferme de ne plus lire aucun journal (2).

H. Flandrin, à vingt-deux ans, garde déjà une sage indifférence. « On se plaint plus, lisons-nous dans une lettre de lui (1831), du nouveau gouvernement que de l'ancien... Je ne sais si c'est avec raison ; seulement il paraît que c'est difficile de gouverner, car en trente ans la France change dix fois de régime et n'est pas plus contente. Je ne saurais guère ce qui

(1) *Articles précités.*
(2) *Lettres.*

se passe, si d'autres qui viennent à l'atelier n'en parlaient devant moi... » Cependant il se prend d'enthousiasme pour les Belges et les Polonais ; les affaires de Lyon, sa ville natale, l'émeuvent et le contristent. Plus tard, après l'élection du 10 décembre 1848, il se soumet, écrit-il à Victor Baltard, « à ce qu'amène le suffrage universel, seule base possible aujourd'hui d'un édifice politique » (1).

« Théodore Rousseau, nous dit Sensier, a toujours compté pour peu de chose la politique et ses passions. » Et encore : « Rousseau n'a jamais exercé son esprit à la science et à la passion de la politique. » Ainsi de Millet. Bien à tort on a voulu faire de lui un socialiste, un peintre à tendances. On trouvera dans le livre de Sensier quelques lignes sottes et méchantes de Paul de Saint-Victor, sur les *Glaneuses*. Millet n'a jamais conçu ni appliqué une esthétique à la Proudhon.

Champfleury a noté l'indifférence de Chintreuil aux tristes journées de 1848. « L'émeute un jour éclatait... Aux environs de Paris, le paysagiste voyait l'herbe pousser, le feuillage s'épaissir, et la fade odeur du sang versé n'arrivait pas jusqu'à lui... Ce n'était guère la succession des gouvernements qui le préoccupait, mais les douces émotions causées par un nuage pourpre qui se teint de lilas, s'irise, se confond dans de vastes nappes moutonneuses et rentre dans l'égalité de la nuit. »

La politique de Courbet est d'un enfant. Il se compromit dans la Commune, tout au plus pour « embêter » l'Académie des beaux-arts. Encore n'y fut-il pas absurde jusqu'au bout. Il traitait de « mystagogues » certains de ses collègues de l'Hôtel de ville. « Vous n'êtes, leur disait-il un jour, que des républicains historiques, et hystériques (2) ! » Bonhomme au fond, satisfait de nature, guérissant par

(1) *Lettres et pensées*.
(2) Cette apostrophe ne figure, on le pense bien, dans aucun procès-verbal.

l'amour-propre les blessures faites à son amour-propre, malin et malavisé, confiant en soi et en la fortune, espérant toujours se tirer des mauvais pas où il s'était mis. Ceux qui l'ont vu à Neuilly, après la Commune, sauvé d'une fin tragique, mais ruiné, affecté d'un œdème aux jambes, et victime de sottes moqueries, s'étonnaient de le retrouver encore si insouciant et inconscient, plus ahuri et désorienté que chagrin ou soucieux.

Regnault écrit de Tanger, à propos d'une scène qu'il y a vue : « J'aime autant cela que vos révolutionnaires parisiens. Ici, nous ne faisons pas de politique, les Maures se contentent du bâton que le pacha leur fait distribuer... » Aussitôt la guerre déclarée, il s'anime, d'abord pour l'amour du risque, pour la soif de sensations nouvelles. « Je ne viens pas à Paris avec mon tableau, écrit-il à son père le 3 août 1870, parce que je serais capable de partir pour la Prusse. Je voudrais avoir les émotions du soldat, les entraînements de la bataille, les enivrements de la victoire !... » Puis, le ton change, le cœur est pris : « Laisse donc Eugène aller à son poste. Je voudrais bien y être aussi, moi ! et si les choses vont mal, je n'y serai pas le dernier (1). »

Son indépendance de caractère amène le peintre à l'indifférence politique. Mais s'il est indifférent, au moins il est tolérant. La disposition à la tolérance, Bahnsen en avait fait la remarque (2), a des rapports étroits avec la disposition artistique ; un art à tendances sociales répugne seul au principe de la tolérance.

Le peintre rapporte plus ou moins ses sympathies pour les institutions ou pour les personnes, à ses besoins, à ses tendances d'artiste. Il n'a de chaleur que pour ce qui l'intéresse, et son idéal est si différent de celui des autres

(1) *Corespondance.*
(2) *Ouvrage précité,* tome II, p. 169.

hommes, son air respirable est d'une composition si particulière, que ses qualités les plus naturelles en reçoivent une marque distinctive. Certaines anomalies apparentes de son caractère affectif s'expliquent par cela seulement qu'il est artiste. Indépendant quoique ambitieux de gloire, tolérant malgré ses aversions instinctives ou professionnelles, il s'élève sans effort à un sentiment général d'humanité, et son sens esthétique le conduit à une pratique de la vie facile et large.

Ce sont là quelques traits essentiels du type, bien marqués dans plusieurs de ses représentants supérieurs.

CHAPITRE III

CARACTÈRES VOLONTAIRES

Il n'est pas un de nos caractères qui n'enferme une tendance à l'action. Ce qu'on appelle la volonté, c'est le choix plus ou moins forcé entre ces tendances, inégalement accusées d'ailleurs en chacun de nous, et par ce choix même notre volonté devient l'expression de notre *caractère* (1).

On ne pourrait pas dire d'un homme, sans s'expliquer davantage, qu'il a une volonté forte ou une volonté faible ; il est invraisemblable que personne réagisse avec la même énergie aux excitations qui intéressent son égoïsme, sa sympathie, ses sentiments artistiques, son intelligence. On peut montrer à la fois une grande volonté pour acquérir de la gloire, pour mener à bout une œuvre difficile, et n'en montrer guère pour assurer sa fortune. Les hommes ne dépensent pas plus leur énergie dans les mêmes actes, qu'ils ne sont pareillement doués et capables des mêmes choses.

Nous ne parlerons donc pas de la volonté du peintre comme d'une qualité absolue et prise en bloc ; la question ne permettrait, sous cette forme, aucune réponse.

(1) Dans la volonté, on peut considérer le ton de la réaction, c'est-à-dire ce qui fait la réaction énergique ou lâche, continue ou intermittente, et la qualité de la réaction, c'est-à-dire les motifs habituels qui la décident, le rapport mutuel des qualités dont elle est la résultante. Le ton est comme un *exposant*, qui ne modifie pas l'équilibre du *rapport*.

Il est préférable de savoir en quoi, ou sous l'empire de quels motifs, les artistes font le plus ordinairement preuve de volonté. Nous avons déjà effleuré le sujet, en examinant leurs caractères égoïstes et sympathiques, esthétiques et intellectuels : la volonté reproduit le thème de ces caractères, et, en quelque manière, elle les résume. En tous cas, nous aurons l'occasion de citer des faits nouveaux, qui ne se rangeraient pas aussi naturellement sous un autre titre.

Les peintres, et en général les inventeurs, ne manquent pas nécessairement de hardiesse, au sens égoïste : mais leur condition est d'atteindre la fortune par la renommée. Encore est-il qu'ils souffriront davantage de perdre la renommée que de sacrifier la fortune. Puis, trop souvent, ils sont inhabiles aux affaires, ou n'y apportent pas assez d'activité : de là, le besoin d'intermédiaires, marchands de tableaux, entrepreneurs de décoration ; de là, des marchés singuliers, et cette situation anormale de quelques artistes de valeur, dont l'œuvre porte une signature banale de commerçant.

Millet avait vendu à un spéculateur, pour la durée de trois ans et moyennant une somme annuelle de 12,000 fr., toutes les œuvres qu'il pourrait produire. Cet arrangement, où il trouvait la quiétude, lui permit de travailler beaucoup. Il était étranglé par la nécessité, et ne manquait certes pas d'énergie ; mais la volonté de l'artiste pour produire ne s'arrange pas facilement du travail pour le profit ; il faut qu'il achète à ses dépens, quand la fortune ne les lui assure pas, le loisir de rêver et le repos d'esprit, sans lesquels nulle création d'art ne serait possible.

Repos d'esprit, et aussi repos de cœur. C'est pourquoi, sans doute, la bonté passive, celle des faibles, des irrésolus ou des distraits, se rencontre dans les peintres plus souvent

peut-être que la bonté active. Vous ne les verrez guère subordonner complètement les intérêts de leur art aux devoirs de la famille ; ils consentiront à des sacrifices pour autrui, qui vident leurs poches et ne fatiguent pas leur pensée ; quelques-uns laisseront leurs bienfaits se faire tout seuls, et souffriront d'être aimés plutôt qu'ils ne se dévoueront entièrement. Il est rare qu'ils soient laborieux pour l'amour des personnes ; ils le sont d'abord pour acquérir de la gloire, ou même par plaisir de peindre. Zola a noté ces traits dans l'*Œuvre*. Son Claude est un détraqué, mais il est bien artiste. La malheureuse Christine est jalouse de l'art, qui lui vole l'âme de son mari. Elle voit juste, au fond ; il ne veut d'elle que le plaisir, une bonne *pose*, et reste un grand enfant terrible. S'il lui pousse une forte volonté, ce n'est pas de l'amour qu'elle lui vient, mais de la séduction du tableau qu'il rêve.

Si faible donc et si lâche qu'il soit par ailleurs, l'artiste est pourtant un volontaire, poussé à l'action par le désir de la gloire et l'émotion du beau. La biographie des peintres anciens atteste assez les grands et premiers efforts, les énergies secrètes de la vocation contre le doute, le mépris ou la misère. Les circonstances de la lutte ont pu changer selon le pays, le temps, les préjugés de classe ; mais on a rarement conquis d'emblée droit d'existence dans l'art, et quand on l'avait conquis, il a fallu le garder. Les nouveaux venus, en Italie, dans les Flandres, débutaient jadis par être des apprentis, des artisans. La montée fut rude pour la plupart, et pour ceux-là même qui naissaient avec le métier dans la main, étant fils de peintres. Elle le fut, en France, pour Poussin, pour Watteau, et combien d'autres ! Ils luttaient cependant ; ils voulaient qu'on les distinguât, ils voulaient peindre.

« Cet exercice (le dessin) avait pour lui un attrait infini, »

disait de Watteau le comte de Caylus, dans son *Éloge* (1). Attrait si puissant, qu'il a pu quelquefois faire oublier tout le reste.

David était un caractère peu facile à dompter. Lorsqu'il eut manqué le prix de Rome, en 1774, il s'enferma dans sa chambre, résolu à s'y laisser mourir de faim. C'est encore une manière d'affirmer ce que l'on veut, que de se donner la mort pour ne pas l'avoir obtenu. C'est la manière des exaltés, des jeunes, des amoureux.

Les débuts difficiles de nos peintres modernes sont trop connus pour les raconter. L'amour de l'art a pu faire des miracles. Plus malvenus que les autres, les novateurs avaient à lutter contre ces puissances ennemies, qui font payer trop chèrement leurs services : l'Académie, la critique officielle. Bonne ou mauvaise, la tradition n'est jamais si fortement organisée qu'aux temps où le génie fait le plus défaut. Nous trouvons les marques de la volonté pour l'action avec ses nuances diverses : poussée brutale ou entêtement raisonné, dans Ingres, Delacroix, J.-P. Laurens, H. Regnault, Bastien-Lepage (ils appartiennent à la famille des fronts carrés); énergie patiente et calme, dans Corot, Millet, Meissonier, plus fiévreuse dans Théodore Rousseau; obstination douce dans Flandrin, Chintreuil.

Delacroix écrivait à Andrieu, en 1862 : « Vous le savez, et tous les artistes le savent : les éloges sont le vent qui enfle la voile et nous pousse à aller plus loin. » Il sacrifiait à l'art sa vie même. « Pour avoir la tête plus lucide, nous apprend Léon Riesener, pour être plus propre au travail, il avait fini par supprimer le déjeuner, et ne mangeait qu'une fois par jour, malgré l'avis des médecins (2). »

En 1829, les deux Flandrin partent pour Paris à pied. Hippolyte fit six fois ainsi, et Paul huit fois, les cent vingt

(1) De Goncourt, *l'Art au XVIIIe siècle*.
(2) *Lettres*.

lieues qui séparent Lyon de la capitale. A Paris, ils s'imposaient les privations les plus grandes. « Il nous faut, écrivait Hippolyte à son père, avec le regret de tant dépenser, quinze ou seize sous par jour pour notre nourriture (1). »

Chintreuil ne souffrit pas moins durement. Ayant recueilli un petit héritage, il l'abandonna à son père infirme, et reprit sa liberté. Léopold Desbrosses nous a raconté en quelle triste posture, au retour d'un court voyage qu'il venait de faire, il se présenta chez eux (Champfleury l'avait présenté au cénacle), et leur déclara, les larmes aux yeux, qu'il ne voulait plus être commis libraire, mais essayer de la peinture. On lui donna place à la mansarde, où il vécut avec Desbrosses l'aîné, qui seul gagnait alors un peu d'argent, Léopold et Jean, ce dernier plus jeune de quelques années. Mürger, pour les besoins de la vente et sur le conseil de Béranger, a mis du comique dans cette vie de bohême, qui n'en présentait guère ; on était bien trop misérable pour en rire, et plus d'une fois on manquait de pain. Quels déboires, dans ces courses infructueuses à la recherche d'un marchand de tableaux, où l'on portait ses toiles toutes fraîches à la main ! Il arriva un jour à Chintreuil, exaspéré d'avoir été refusé partout, de les frotter l'une contre l'autre, avec rage, en fondant en larmes.

J.-P. Laurens s'attache, encore garçonnet, à un barbouilleur italien de passage à Fourquevaux. Ce barbouilleur, avec ses deux aides, le jalousent, le maltraitent; il se sauve de leurs mains (il avait seize ans), et gagne Toulouse, où il souffre de cruelles privations pour obtenir le prix à l'École.

Dans bien des emplois, la besogne est à moitié préparée d'avance et n'exige que l'effort de l'accomplir. Mais le peintre doit créer lui-même, en quelque sorte, la matière

(1) *Lettres et Pensées.*

de son travail (1); ce n'est pas tout que d'imaginer, il faut des études préparatoires, des recherches, des voyages. Fromentin se met plusieurs fois en route, quoique casanier et préférant son chez soi. Guillaumet n'a pas fait moins de onze voyages en Algérie. Nos paysagistes ont enduré la fatigue, bravé la froidure, l'humidité, la chaleur. Les faibles de complexion, comme Chintreuil, qui toussait toujours, risquent leur vie à ce dur métier dont les charmes font oublier les dangers. Daubigny, qui voulut peindre entièrement d'après nature des tableaux de grande dimension, connaissait déjà, à quarante ans, la goutte, l'asthme et la bronchite. Corot fut un privilégié; il n'attrapa, dit-on, son premier rhume qu'à soixante ans!

La volonté pour l'action ne suppose pas toujours, il est vrai, la volonté dans l'exécution. Aussitôt que la curiosité du peintre s'est attachée à quelque image, sa main obéissante traduit, par un croquis, par une esquisse, cette image vue mentalement ou réellement. C'est là le premier acte, vif et spontané, mais qui n'achève rien. Pour créer vraiment, il faudra l'effort de l'attention volontaire. Elle s'épuise plus ou moins vite selon les individus. Elle est remarquable, chez les uns par l'intensité, chez les autres par la durée : de là, les primesautiers et les maîtres de longue haleine. Les premiers sont aisément des illustrateurs, ils peuvent exceller dans la composition, posséder une imagination riche; ils promettent d'ordinaire plus qu'ils ne tiennent, et c'est bonne fortune quand leur œuvre ne trahit ni hâte ni fatigue. Les seconds préparent mûrement leur travail, sauf à exécuter le « morceau » avec hardiesse; leur idéal ne change pas à mesure sous la brosse, mais il la dirige, et c'est pour eux que le génie est encore une longue patience.

(1) Et tout écrivain aussi, qui travaille sur des documents.

L'attention spontanée décèle le penchant prédominant, l'attrait qui décide une vocation. Elle ne produit rien cependant, que rafraîchie et entretenue. Le pouvoir d'attention volontaire est l'attribut des grands peintres, aussi bien que de tous les hommes éminents en quelque genre que ce soit. Donnons-en au moins quelques exemples.

On estimerait assez bien la force d'attention d'un peintre en le voyant travailler. Encore faudrait-il aussi le voir penser. Ce que nous savons des grands morts prouve de reste que la fécondité géniale n'exclut jamais le long travail.

Le style de Michel-Ange s'est affirmé presque dès le premier jour « avec une incomparable netteté ». Même décision dans la pratique. « Un dessin jeté sur le papier, écrit E. Guillaume (1), une esquisse de cire et ensuite la lutte corps à corps avec le marbre, telle était la pratique de Michel-Ange ; un croquis et une maquette, telles étaient les garanties qu'il se donnait à lui-même en entreprenant une œuvre de longue haleine. » Quelle profonde science il fallait avoir acquise pour procéder de cette manière ! Quelle mémoire de la main, quelle vision intérieure forte et soutenue !

Raphaël, au contraire « s'est développé lentement, laborieusement. » Il a eu sa manière ombrienne, sa manière florentine, sa manière romaine ; il a tâtonné. « Les idées de Raphaël, écrit Müntz (2), ont besoin d'une longue incubation pour arriver à la perfection. » Ce peintre par excellence n'a donc pas été d'une venue miraculeuse, et sa facilité même fut, en partie, le fruit de l'étude.

Vasari a marqué parfaitement la nature primesautière de Jules Romain, aide excellent de Raphaël, et entrepreneur

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XIII, 1876.
(2) *Ouvrage précité.*

de décorations qui gagnaient à ne pas être exécutées de sa main. Cet artiste, disait-il, exprime toujours mieux ses idées dans ses dessins que dans ses peintures. « Cela provient peut-être de ce que, tout enflammé de ses sujets, il les dessinait en une heure, tandis qu'il employait des mois et des années à les peindre ; alors, fatigué et perdant cette verve qui animait ses conceptions au moment où elles jaillissaient de sa tête, il se refroidissait nécessairement dans l'exécution. » Combien d'autres, comme lui, jettent leur feu dans l'esquisse, et restent lâches, engourdis dans le tableau !

« Il me suffirait bien, lisons-nous dans une lettre de Poussin, de me pouvoir contenter moi-même, sans prétendre à la louange de ceux qui ne furent jamais loués. » Et encore : « Il me semble que j'ai fait beaucoup quand j'ai terminé une tête en un jour, pourvu qu'elle fasse son effet. »

Ce n'est pas Fragonard qui écrirait cela. Il est un énergique indolent, comme sont beaucoup de Provençaux, et il appartient à la race des improvisateurs. Sa belle mémoire lui assure un pouvoir d'assimilation très enviable, et une dangereuse facilité.

Géricault, écrit Charles Clément (1), exécutait avec une rapidité et une sûreté qui tiennent du prodige ; en revanche, il mettait beaucoup de temps, employait beaucoup d'efforts à formuler d'une manière complète sa pensée pittoresque. Soucieux d'être exact, il avait fait de son atelier une morgue, quand il peignit le *Radeau de la Méduse*. Il ne brusquait rien, mais peignait son morceau sans désemparer, du lever du jour à la nuit tombante. Il avait besoin de calme et de réflexion, ne supportait pas le bruit : le bruit d'une souris, disait-il, suffirait pour m'empêcher de peindre.

Ingres, malgré ses nerfs, est patient, il sait finir. Avant

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, XXII, 1867.

de peindre, il cherchait le dessin obstinément ; puis il laissait aller sa main. « J'ai entendu, du reste, rapporte Amaury-Duval (1), un mot d'Horace Vernet causant avec d'autres artistes : « On prétend que je peins vite, leur disait-il ; si vous aviez vu, comme moi, Ingres...! Je ne suis qu'une tortue. » Jamais satisfait, il pleurait comme un enfant devant sa toile ; mais il pouvait reprendre un ouvrage sans le détruire. Delacroix, lui aussi, malgré sa fièvre, avait de la ténacité dans le travail, de la suite dans l'exécution.

Alexandre Hesse souffre d'une tension pénible, d'un effort qu'il juge insuffisant. Du jour où il eut accepté de peindre le *Jugement dernier* à Saint-Germain-des-Prés (l'œuvre n'est pas entièrement de sa main), il subit le poids d'une obsession morale, tant il craignait d'être inférieur à sa tâche. « Tout est presque fini en moi, écrivait-il à un ami. J'aurai passé mon inutile vie à gémir de n'arriver à rien, de ne rien savoir, de n'avoir de vraie aptitude pour rien. Ce que, à grand renfort de volonté, de travail, d'application, j'ai pu acquérir, aura été paralysé par ma défiance... (2) »

Théodore Rousseau (il connut la misère, non pas le découragement) peignait avec une facilité surprenante. Il avait rompu sa main à toutes les délicatesses du dessin. Patient, infatigable, il suivait les branches dans leurs mille entrelacements, et poussa parfois l'exactitude à la minutie. Meissonier, homme d'énergie patiente, n'est devenu maître de son métier que par un effort long et obstiné ; le fini de ses tableaux atteste une grande puissance de travail. Millet fut aussi un attentif : il vivait avec son sujet ; sa main laborieuse, ou même lourde, n'est pas celle d'un peintre facile qui a des bonheurs.

(1) *L'Atelier d'Ingres.*
(2) *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1880. (H. Delaborde.)

Les amis de Chintreuil déploraient sa maladresse ; ils admiraient en même temps sa ténacité. « On peut dire de son art, écrivait de la Fizelière (1), qu'il est né d'une conviction antérieure à ses premières études et de sa propre et volontaire initiative. » D'autres peintres, Philippe Rousseau, François Bonvin, révèlent certainement, par leur pratique consciencieuse ou la belle tenue de leur œuvre, une forte qualité d'attention.

Baudry, à l'école, avance malgré les obstacles. « Au lieu de me dégoûter, affirmait-il, ils m'excitent et me font cabrer, et je les saute d'un seul bond. » Il ne se débauche pas, ne gaspille pas l'argent de la pension qu'on lui sert : en deux ans de séjour à Paris, il n'est allé que deux fois au théâtre (2). Sa pratique, comme sa vie même, est d'un peintre convaincu, laborieux, attentif.

Attention et conviction, disons-le en passant, marchent d'ordinaire ensemble. Son idéal particulier, pour l'artiste, c'est une croyance, et, quand il a pu le faire vivre, qu'il l'a reconnu et caressé dans les œuvres sorties de sa propre main, plus vif alors devient son attrait à exprimer ce qu'il sent, plus impérieux son désir de le communiquer, de l'imposer à autrui. Mais plus grand aussi son éloignement des choses qu'il ne sent pas, et l'on trouve des aversions de fanatique dans son caractère. Il ne faut pas lui demander cette indépendance de jugement, cette impartialité dans l'admiration, qu'on exige du critique. Les opinions tranchantes, les paroles dures que nous avons relevées dans la conversation ou dans les lettres des peintres, ne sont pas moins imputables à leur foi d'artiste qu'à la malveillance mutuelle ou même à la jalousie.

Il est des croyances antipathiques l'une à l'autre. Le

(1) *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, ouvrage précité.
(2) Ephrussi, *Paul Baudry*.

monde des lettres, si l'on nous permet cette courte digression, en offre quelques exemples frappants. Lamartine ne comprenait pas, n'aimait pas La Fontaine ; Hugo insulte à Voltaire (1), et Musset lui-même, un fils direct de Régnier et de Molière, l'apostrophe durement : effet singulier de la réaction romantique, sentimentale, que le vieil esprit français, de sens plus solide, gêne et contrarie. Michelet se déclare contre Montaigne ; il déteste, par besoin d'affirmer, le doute qui est si content de soi. Renan ne nous cache point qu'il méprise Béranger ; le Dieu des *Bonnes gens* n'est pas pour satisfaire en lui ni le sceptique resté poète, ni le poète qui se joue dans la fantaisie des demi-croyances.

Parmi les musiciens, l'antipathie de Félicien David pour Auber était invincible : elle s'adressait à l'œuvre et à la personne (2). Quelle communauté d'émotions aurait pu lier de cœur au maître facile, dont la musique semble faite de mots d'esprit, de paillardises sonores et de grâces cadencées, le chanteur délicat et lumineux qui promène son rêve dans l'étendue bleue des ciels profonds !

On ne s'étonnera donc point si Delacroix, pour Ingres, est un barbare, Ingres un Chinois sans naïveté pour Delacroix (3), si Millet passe indifférent ou hostile devant Baudry, si Bastien-Lepage préfère le moindre Manet au Cabanel. Courbet regrettait qu'on ne pût fermer dix ans le Louvre pour laisser leurs yeux frais aux jeunes gens. Une

(1) Hugo, plus tard, a réparé cette insulte ; il avait l'intelligence trop large pour ne pas revenir de l'émotion de ses premières années. Mais le fait reste.

(2) Je me trouvai à dîner avec Félicien David, quelques années avant sa mort. Il parlait fort peu, il laissa pourtant percer cette antipathie dans les quelques mots que nous échangeâmes ensemble.

(3) Le mot y est, dans une lettre à Thoré, de 1842, où Delacroix reproche à Ingres « cette absence de cœur, d'âme, de raison, enfin de tout ce qui touche *mortalia corda*, ce défaut capital qui ne mène qu'à satisfaire une vaine curiosité et à produire des ouvrages chinois, ce qu'il fait, moins la naïveté... »

conviction obstinée crée les familles de peintres et attache aux maîtres de nouveaux disciples à travers le temps, Ingres au Sanzio, Delacroix à Rubens, Ribot à Ribeira.

« Pour faire de l'art, écrivait Regnault à son père, il faut *se monter le coup*,... il faut croire qu'on va faire faire à l'Art un pas nouveau (1). » Une forte croyance ne suffit pas, sans doute, à constituer l'originalité créatrice; mais c'est par elle que l'attention est dirigée et qu'elle persiste. La volonté, diront quelques-uns, préexiste au sentiment intense qui l'alimente et la spécialise dans les peintres, e elle aurait pu s'adapter à autre chose ; il n'importe, si la vocation vraie est derrière elle et la fortifie. Jamais entraînement artificiel n'opérerait ce miracle de la dominer pendant une vie entière.

D'autres qualités, qu'on rapporte d'ordinaire à l'intelligence, ont leur retentissement dans la vie volontaire : ainsi la précision, l'exactitude, le défaut ou le goût de l'ordre matériel, etc. On peut, il est vrai, se montrer inexact, négligent en correspondance, désordonné, mal tenu, parce qu'on donne toute son attention à un seul groupe d'images. Chez quelques personnes même, le dérangement incorrigible provient d'une véritable horreur du travail manuel, et ne suppose pas toujours le goût du désordre ou l'indifférence à l'ordre. Ces défauts n'en sont pas moins des défaillances partielles de la volonté, qui correspondent le plus souvent à une infirmité intellectuelle et doivent avoir leurs signes dans les œuvres de l'homme ou de l'artiste.

Nous savons tous, par expérience, qu'il faut faire quelque effort pour répondre à temps et d'une manière convenable aux lettres qui vous arrivent; on a vu des gens

(1) *Correspondance.*

renoncer à écrire à qui que ce soit et ne plus donner de leurs nouvelles durant de longues années, sans être coupables seulement d'indifférence de cœur. Le classement des papiers, pour l'écrivain, le nettoyage de la palette, pour le peintre, ne sont pas absolument une récréation. Les soins de propreté même, les lavages du corps chaque matin, malgré le bien-être qu'on en ressent sur toute la peau, coûtent quelque peine ; il faut nous vaincre pour donner de l'agrément aux relations de la vie, et nos habitudes d'hommes civilisés sont un triomphe continuel sur notre paresse.

Nous trouvons les peintres, à cet égard, inégalement relâchés ou actifs ; ils ne sont pas les seuls, bien entendu, mais nous ne parlons que d'eux. Une mauvaise éducation, une sensualité grossière, ont pu ajouter dans les uns à certains défauts ; une sensualité délicate, ou un caractère sociable, contribuer dans les autres à certaines qualités. On le remarquera, à l'occasion, dans nos exemples. Ce qui nous intéresse d'abord, c'est la traduction en actes volontaires de ces qualités ou de ces défauts.

Rubens était à la fois un fougueux artiste et un homme très rangé. « Nul doute, écrit Paul Mantz, que la volonté n'ait joué un grand rôle dans cette fièvre savante, dans cette inspiration pendant quarante ans continuée... Chez lui, l'homme est un parfait exemple de méthode : il est attentif à la bonne gestion de ses affaires ; même quand il court les chemins, il répond aux lettres qu'il reçoit. Il est le plus correct serviteur de ses princes et quelquefois le plus avisé ; il garde constamment l'attitude d'un personnage de mœurs rangées et d'un gentilhomme qui aurait de l'esprit. Visiblement, c'est un sage. Apportez-lui une toile, mettez un pinceau entre ses mains agiles : il s'enflamme, il oublie tout, il s'exalte... » Précision dans les choses de la vie, exactitude en correspondance, bonne tenue, ces

qualités, donc, s'alliaient dans Rubens à la volonté active et soutenue de l'artiste. Nous avons ici une nature d'homme aussi complète que possible.

Poussin semble avoir été exact en correspondance, à le juger sur celle qui nous reste de lui ; il ne se complaît pas d'ailleurs à écrire des lettres, il n'est pas un « épistolier », comme le furent plus tard les Vernet. Ordonné, il l'est dans sa vie, dans ses tableaux ; attentif à ses affaires, non prodigue, prudent et réservé, d'un jugement sûr, d'une robuste bonne humeur, honnête et droit, ferme de caractère : bref, un homme raisonnable en tout, et en même temps un peintre de volonté, dont le travail n'est jamais lâche.

Ses amis reprochaient à Watteau une fâcheuse malpropreté de pratique. « Son pot d'huile grasse, dont il faisait un si grand usage, était rempli d'ordures et de poussière et mêlé de toutes sortes de couleurs qui sortaient de ses pinceaux à mesure qu'il les y trempait. » Caylus en accuse la « paresse » et l' « indolence » du peintre. Il se montrait négligent de sa fortune, insoucieux du lendemain, timide, morose et peu sociable : les ressorts de sa volonté paraissent faiblement tendus. « Le pis aller, répondait Watteau aux remontrances de Caylus, n'est-ce pas l'hôpital ? On n'y refuse personne. »

Quentin La Tour manque de tenue, est débraillé. Qu'on se le figure déshabillé à moitié, ôtant même sa chaussure, pour peindre Mme de Pompadour ! Le roi entre un jour sans sa permission dans la pièce où il travaillait ; il quitte la place avec un mot brusque : « Je n'aime point à être interrompu. » Au demeurant, nous disent les de Goncourt, « nature brouillée, complexe, bizarre assemblage des plus disparates morceaux d'humanité. » Il n'est pas homme de parfait équilibre, comme Chardin. Celui-ci a la tête massive, le regard droit, les rides spirituelles ; La Tour a les

yeux pétillants, la tête légère, les traits mous. Le pastel de La Tour est délicat, moelleux, écrasé, fondu; celui de Chardin est fait de touches fortes et franches, posées, laissées.

Vigée était fort gai, distrait aussi. Sa fille nous raconte que, s'étant habillé un jour pour aller dîner en ville, il sortit, puis rentra pour faire une retouche au tableau qui l'occupait, ôta sa perruque, mit son bonnet de nuit, et ressortit après dans ce bel accoutrement; un voisin qui l'aperçut dans la rue eut la charité de l'avertir.

Prudhon est négligé dans sa mise. Il est distrait; il lui arrive de perdre ou d'égarer dans ses poches les lettres que ses enfants lui confient. Une fois, il fait plusieurs heures de route pour aller annoncer une nouvelle à des amis, et revient sans la leur avoir dite. Son portrait annonce bien l'homme qu'on a dépeint, doux plutôt qu'énergique, vif plutôt que ferme, et moins volontaire qu'il n'est endurant. Il a subi des privations, vécu dans la gêne, parce qu'il n'a pas su être ordonné, mener sa maison.

On sait la fin tragique de Mme Chalgrin. Lorsqu'elle fut arrêtée sous la Terreur, son frère Carle Vernet vint supplier David de la sauver. David hésitait, se dérobait. « J'ai peint Brutus, disait-il gravement, je ne saurais solliciter Robespierre. » Carle finit cependant par l'émouvoir; David obtint la grâce, mais oublia dans sa poche l'ordre d'élargissement, et, quand il songea à le remettre, il était trop tard. On ne peut croire à une vengeance du peintre, dédaigné autrefois par la belle Mme Chalgrin, qu'il avait fort courtisée (1). Ce n'était qu'une distraction, mais bien extraordinaire! Nous l'avons vu d'ailleurs homme de volonté, quoique de mince courage et de petite intelligence. Il a des formes polies; il est d'une propreté extrême. « Toujours fort bien mis, raconte Delé-

(1) Joseph, Carle et Horace Vernet, *Correspondance*, publiée par Amédée Durand.

cluze, il ne changeait jamais de vêtement pour peindre, et faisait une guerre continuelle à ceux de ses élèves qui ne se soignaient pas. « Essuie bien ta chaise, se prit-il à dire à Robin (c'était l'un des fils de l'ancien horloger du roi), car tu es si dégoûtant, que j'appréhende de m'asseoir à ta place. »

Ce Robin, à l'atelier, se parait du titre de *chef de la secte des crassons*. « Pour être admis à en faire partie, il fallait prouver que l'on fumait au moins trois pipes par jour, que l'on ne changeait de linge que quand il ne tenait plus sur le corps, et que l'on ne se lavait que malgré soi ou quand on s'exerçait à la natation. » Robin avait été aux armées, et se vantait trop de ce qui peut y être une vertu nécessaire. Il fit, ajoute Delécluze, peu de prosélytes à l'école.

Les peintres, gent fort indépendante, ne sont guère entraînables, en effet. Cela n'empêche point qu'ils ne s'assemblent par bandes et n'offrent entre eux certaines ressemblances dues à l'imitation. Mais la spontanéité de l'imitation atteste encore les affinités secrètes du caractère, et les artistes, on ne peut pas le celer, ont pris souvent pour affiche de leur métier des habitudes du plus mauvais ton. Mendelssohn (1) traite avec dureté, dans une lettre de Rome du 11 décembre 1830, les artistes allemands, la séquelle d'Overbeck, qui se réunissaient alors au café Greco. « Ils sont là assis tout à l'entour sur des bancs : leurs chapeaux à larges bords enfoncés sur la tête, leurs chiens de boucher à leurs côtés, le cou, les joues et toute la figure couverte par les cheveux et la barbe, ils lancent une fumée effrayante (d'un côté seulement de la chambre) (2), et font entre eux échange de grossièretés. »

« Toi qui connais Paris, écrivait Baudry quand il était chez Drolling, tu sais qu'il n'y a rien de plus sale, nous,

(1) *Lettres*.
(2) Les fumeurs se rangeaient d'un côté et les non-fumeurs de l'autre.

nous disons de moins aristocrate, qu'un peintre. » Si nous voulons être justes, faisons large part, en tout ceci, aux forfanteries de jeunesse, aux bêtises d'atelier ; opposons encore le groupe des artistes mondains, qui est assez fourni, à la grosse bande des ours mal léchés. Il restera toujours que certaines réactions volontaires, qui répondent à des qualités plus ou moins franches de l'intelligence, ne sont pas très remarquables, en général, dans les peintres. Un simple commis, sans doute, aura la correction, l'exactitude, l'ordre qui manqueront à un artiste, et ne passera pas pour plus intelligent, si l'on regarde à l'ensemble de ses dons. L'éclat du talent ne masque pas, toutefois, les petites défaillances, dont le poids s'ajoute à nos observations antérieures.

N'est-ce pas un cas bien instructif que celui de Raeburn ? « Il avait, écrit Amédée Pigeon d'après une étude consacrée au peintre par son arrière-petit-fils (1), une répugnance invincible à prendre, soit la liste de ses portraits, soit un compte des sommes qu'ils lui rapportaient. » Raeburn, cependant, était méthodique en tout ; sa vie fut d'un homme bien réglé. Sa répugnance à noter, on la constate chez beaucoup de peintres, et elle devait rendre impossible l'usage du « livre de raison », qu'on leur a tant conseillé.

Michel-Ange n'avait pas dédaigné d'écrire presque jour par jour sur de petits livres de notes, ou *ricordi*, les événements les plus importants de sa vie et ses dépenses. Sa vie fut simple et régulière. Mais la supériorité générale de quelques hommes de génie ne saurait être le fait de tous les peintres. La plupart n'ont pas tenu leurs comptes ; rien n'a pu vaincre leur paresse et leur horreur des chiffres, ni l'intérêt de leur maison, ni le souci de leur gloire. Joseph Vernet, à la vérité, marque ses dépenses ; mais il ne sait

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXXIV, 1886.

pas les régler, et se met dans la gêne. Tel néglige même d'inscrire le prix de ses commandes ou les acomptes qu'il reçoit, ne sait ce qu'il gagne et de quel argent il vit.

Ingres, si correct dans la vie privée, et si attentif à l'art qui le possède, est distrait dans la rue au point que sa femme n'ose le laisser sortir seul. « Sans moi, disait-elle à Amaury-Duval, il irait se jeter sous toutes les roues. » Elle ne lui mettait dans sa poche que juste ce qui lui était nécessaire : « Il eut donné un louis au premier mendiant venu. »

Géricault, sur un point, fait exception. Avant de partir pour l'Italie, il étiqueta ses carnets, ses dessins, marqua de numéros ses études, ses moindres pochades, jusqu'à ses palettes et ses couleurs, et confia le tout à son père. « Cette exactitude minutieuse, faisait remarquer Charles Clément, est l'un des traits les plus curieux, les plus inattendus, les plus marqués du caractère de Géricault. » Elle se retrouve dans sa facture rapide et nette. Il travaillait avec une grande propreté, gardant les tons séparés sur la palette, « qui le soir paraissait à peine avoir servi ». Il soigne également sa personne ; il recherche parfois le monde et les plaisirs. Il a de la volonté, mais il est sujet à des violences, et est entraînable à certaines heures. Charlet avait pris sur lui de l'empire. Le plus grand bonheur de Charlet était de déranger les jeunes gens, de les mener à la barrière, de les griser de vin bleu, pour s'amuser comme un fou et comme un « méchant » de leurs balourdises ; puis il les plantait là. Il entraîna souvent Géricault, qui en avait honte ensuite.

Delacroix resta toujours élégant et recherché dans sa toilette. Il est sociable, ne fuit pas le monde ; il est exact correspondant ; sa vie est bien ordonnée. Homme de volonté, il l'est à coup sûr, bon lutteur, indépendant. Il se plaît à la chasse, écrivait-il un jour, quand il ne manque pas le gibier, mais il n'est pas assez attentif à le poursuivre. Il réserve

son attention pour la chasse aux idées, et n'est pas distrait dans les choses essentielles. La bonne tenue, l'ordre, l'exactitude, ne démentaient point le peintre intelligent que revèle toute son œuvre.

On disait Daubigny « mobile à l'excès, difficilement attentif et volontiers distrait, se laissant vivre sans regarder en arrière et oubliant au jour le jour » (1). Intelligent, sans doute, mais peu ou point intellectuel. Théodore Chassériau « avait une manière de s'habiller fort élégante ». Il « se laissa entraîner dans le tourbillon de la société parisienne » et sa vie même « fut troublée » des succès du monde (2). Fromentin garde toujours la tenue correcte et soignée d'un homme de bonne compagnie (3) ; la marque distinctive du peintre et de l'écrivain, c'est aussi la « distinction ». « Tout était rare en lui, nous dit Emile Montégut (4), l'esprit, les vues, le jugement, le tour et le ton du discours, le choix des mots, les manières et les gestes. Comme sa peinture est sans épaisseur et sa littérature sans pesanteur, sa personne physique était fine, fluette et délicate, mais cette finesse n'avait rien de mince et cette délicatesse rien de mièvre. Aucune désagréable marque professionnelle n'avertissait en lui du métier... »

Baudry, à Rome, prend la peine de classer cinq ou six cents lettres de ses parents et amis, par mois et années. Il « retire de ce petit soin des jouissances infinies ». Combien d'autres laisseront traîner ces chers papiers et se feront un monstre de vaincre leur paresse ! H. Baillière (5) nous donne pour un trait caractéristique de son ami Regnault, la précision, la netteté dans les petits détails de la vie journalière. Même précision dans sa peinture.

(1) *Gazette des Beaux-Arts,* 2e série, IX, 1874. (Frédéric Henriet.)
(2) *Ibid.,* 2e série, XXXIII, 1886. (Arthur Baignères.)
(3) *Ibid.,* 2e série, XVII, 1878. (Louis Gonse.)
(4) *Revue des Deux Mondes,* 1er déc. 1877
(5) *Henri Regnault,* ouvrage précité.

Regnault notait minutieusement les valeurs d'un tableau à exécuter. Il ne montrait pas ces défaillances de la volonté qu'on remarque plus fréquemment dans l'œuvre des inexacts, des désordonnés, des relâchés.

Serait-il possible de découvrir dans le *dessin* d'un artiste quelque trace de ses qualités volontaires ? La question est évidemment bien difficile. Si les rares indications que nous venons de donner ont leur valeur, elles sont prises de la pratique du maître et de l'aspect de l'*œuvre* seulement ; on voudrait pouvoir entrer plus avant dans le détail.

Il est à croire que la manière de dessiner n'est pas sans rapports avec la vigueur ou la faiblesse de l'attention et avec les autres expressions de la volonté ; mais elle a des rapports aussi avec la mémoire, avec le mode d'idéation particulier à chaque artiste, et cela complique l'interprétation graphologique du dessin considéré comme une écriture. Plus encore, l'état même du dessin importerait. Le tableau ne ressemble pas toujours à l'esquisse, ni l'idée jetée sur le papier au morceau travaillé d'après nature. Avec un peu de pratique, le dessin est reconnaissable pourtant comme l'écriture, et par des qualités qui ne sont pas proprement celles du style. Il peut varier, sans doute, jusqu'à un certain point, comme celle-ci varie avec l'âge, le moment, ou la plume dont on se sert. Encore le choix de telle espèce de plumes a sa signification pour l'écriture ; de même et à plus forte raison, pour le dessin, le choix du crayon et du papier, quand il répond à une préférence bien marquée.

Parmi les dessins de Léonard, nous voyons des profils fins, avec des effacements doux, mais dont le contour est fermement arrêté ; des draperies peintes, d'un modelé précis jusqu'à la sécheresse, qui ne laisse rien d'ignoré, d'inachevé : on a l'impression d'un génie rêveur et mobile,

mais clair, pénétrant, capable d'une application intense à formuler l'idée qu'il a choisie ou le problème linéaire qui le préoccupe.

Les dessins de Michel-Ange annoncent moins de fougue et de virtuosité que ceux de Raphaël ; certains sont minutieux, presque timides, on dirait du Michel-Ange copié par un admirable élève. Il ne lui suffit pas d'exprimer la forme et le mouvement des corps ou des draperies ; il s'attache aux détails que les formes enveloppent, et il les cherche patiemment, à petits coups, au bout de son crayon. On sait d'ailleurs combien son exécution était parfois soudaine et impétueuse ! Ces contrastes sont fréquents et bien instructifs.

La finesse du dessin, dans Raphaël, est d'un laborieux maître de soi, d'un doux qui a de l'énergie ; dans Lesueur, d'un doux qui a de la patience ; dans Ingres, d'un tenace, d'un affirmatif, d'un convaincu : son coup de crayon est ferme, appuyé, sans être incisif ; le trait est suivi, ou long avec des reprises visibles qui sont liées par le sentiment de la forme générale, serré ou relâché suivant qu'il est plus ou moins essentiel.

Parmi les dessins gras, celui de Fra Bartolommeo serait doux, tendre, et nous dirions même chaste ; celui d'Andrea del Sarto a des épaisseurs vigoureuses, des caresses sensuelles. L'emploi des deux crayons, rouge et noir, pour lesquels Watteau a une préférence marquée, lui donne une vision de la chair ; le trait fort, chez lui, n'est pas gras, ni fougueux, ni rude, l'épaisseur en reste délicate, atténuée et fondue.

Mais bornons là ces indications rapides, qui peuvent sembler un peu en l'air. Voici un cas étudié de plus près. A..., que nous connaissons déjà, n'a pas le goût de l'ordre matériel ; il est inexact, négligent de sa personne ; il est irrésolu aussi, timide dans l'action, et renvoie au lende-

main une décision qu'il conviendrait de prendre sur-le-champ. Bon et pacifique, il ne se fâche que poussé à bout, comme pour se délivrer de l'ennui d'avoir à se fâcher. Ses mouvements, sa parole même, sont hésitants : il est sujet à ânonner, et dans son impatience à prononcer, qui trahit à coup sûr de la paresse, il lui arrive de joindre, en lisant, à la syllabe initiale d'un mot la finale du mot qui suit. Or, en peinture, nous l'avons trouvé un primesautier : l'esquisse épuise quelquefois sa verve, et la longue patience dans l'exécution lui fait défaut ; le travail doit être varié, pour que son attention soit rafraîchie et soutenue. La sûreté du trait n'en est pas moins un des caractères de son dessin, et prouve de reste que l'indécision habituelle, et même la maladresse dans les mouvements, n'excluent pas une bonne mémoire motrice. Son coup de crayon est accusé incisif, jusqu'à être dur, et, dans l'improvisation, il sait poser le ton franchement, arrêter les formes d'un trait net, rapide, signe de la même vivacité, ou de l'ardeur, qui produit en lui une volonté intermittente, par saccades. La nature du lent, du volontaire faible, ne se décèle alors que par la négligence de quelque partie, une attache, une extrémité, un détail du costume.

Tous les moyens lui sont bons pour rendre son idée pittoresque. A neuf ans, à l'école, il illustre à sa manière un récit de la conquête du Mexique, et fait échange avec un camarade enthousiaste, son premier acheteur, d'un dessin pour deux belles feuilles de papier blanc ; il dessine alors avec la plume qu'il a sous la main. Dans la suite, il l'a maniée habilement. Il préfère, quand il compose, le bâton trempé dans l'encre, qui permet d'accuser l'effet cherché avec plus de rapidité. Il n'aime pas le fusain parce qu'il s'écrase ; non qu'il ait la touche lourde, mais une matière qui résiste lui offre la garantie d'un dessin plus lisible. Pour la mine de plomb, il ne choisit pas le n° 1,

qui est trop mou, mais le n° 3 ou le n° 4, avec lesquels il peut appuyer, obtenir le trait délié et incisif. Le conté, qui est ferme et gras en même temps, lui convient surtout, et il le pratique à la perfection. Il aime les papiers teintés, le gris ou le bleu chandelle, qu'il relève de crayon blanc et au besoin de pastels durs. Pour l'aquarelle et pour l'huile, il fait usage de pinceaux fins, de petites brosses. Dans la composition, pourtant, il procède en coloriste plutôt qu'en dessinateur ; il n'assure le contour qu'après avoir cherché l'effet d'ensemble, la distribution des tons et de la lumière. Il excelle dans la peinture à la colle et à la fresque, dont les procédés plus expéditifs, mais rigoureux, laissent moins de place à l'irrésolution, au relâchement, aux *repentirs* (1).

(1) Encore une remarque. D'autres, qui sont plus *volontaires,* s'éparpillent et se dépensent sans arriver à rien. Mais ce gaspillage d'énergie accuse un défaut de suite dans les idées, un vice de l'intelligence. Un volontaire faible, mais dont l'activité est mieux réglée, a plus de chances de produire et de réussir.

CHAPITRE IV

CARACTÈRES MORAUX OU SOCIAUX

Les caractères moraux, tels que nous les comprenons, sont des caractères sociaux. A notre avis, il ne saurait être question d'un instinct moral, d'une tendance morale qui serait primitive et simple. Les caractères moraux ne peuvent guère, dans une classification, être mis au plan des caractères égoïstes, sympathiques, esthétiques, intellectuels. La moralité signifie plutôt une harmonie de ces caractères vraiment essentiels, harmonie variable à chaque moment de l'histoire, variable encore selon la dominante individuelle ou professionnelle ; il y faut voir une composition, pour ainsi dire, de nos appétits, de nos désirs, de nos tendances.

On a beaucoup parlé de notre notion de justice. Elle n'est que la marque intellectuelle de la moralité ; l'égoïsme, la sympathie, en sont les marques affectives (1). La langue vulgaire semble indiquer ces nuances. Nous disons d'un acte qui blesse notre pitié : cela est méchant ; d'un acte qui offense notre pudeur : cela est laid ; d'un acte contraire à notre logique morale : cela est injuste. Chacun de nous se reconnaît plus ou moins, quand il s'examine, un être intéressé, un animal sympathique, un artiste naïf, et un homme raisonnable.

(1) On trouvera cette doctrine plus développée dans le premier chapitre de mon livre, *la Morale dans le drame, l'épopée et le roman*.

Pour juger le peintre, on pourrait donc refaire le tableau des caractères précédemment étudiés, les composer ensemble, et rechercher si quelque tendance ne dominerait point dans sa nature morale. Ce travail exposerait à des redites assez inutiles. Quelques touches suffiront à indiquer le portrait.

Le peintre moyen semble recommandable par ses qualités morales. Nous le classerions même, à cet égard, parmi les supérieurs. Mais sa moralité s'alimente surtout de sympathie, et il est homme d'émotion plus que de réflexion. Juste est cette remarque d'un honnête concierge, un vieux soldat, qui nous disait un jour, lui qui avait eu affaire à des hommes de toute catégorie : « Il n'y a encore que les artistes pour avoir du cœur. » Où faiblit parfois leur moralité, c'est dans les différends où l'amour-propre et l'orgueil sont engagés. Ils ont des élans qui les portent aux actions généreuses ; ils jouissent d'un état de l'âme qui vient du plaisir des belles choses et dispose aux bonnes choses. Avec cela, leur variété d'humeur, et une certaine mollesse de conviction, ne les laissent pas toujours entiers et fermes ; ils suivent les chemins appris, et leur routine d'honnêteté peut paraître en quelques occasions une vertu lâche. Dans les cas difficiles, ils seront capables d'improviser une solution et de trancher le conflit, sous la poussée d'un sentiment fort, de colère, de fierté, ou de pitié ; rarement ils feront la part de tous les intérêts et tiendront la balance exacte de la justice. L'émotion logique, chez eux, n'aboutit guère à un raisonnement ; comme chez les femmes, elle demeure à peu près toujours une passion.

On dira plutôt d'un magistrat, qu'il est homme intègre et juste ; d'un commerçant, qu'il est probe ; d'un artisan, qu'il est honnête ; d'un soldat, qu'il est héroïque ; d'un artiste, qu'il est bon, humain, et surtout *facile*.

Le peintre aime à vivre, et laisse vivre. Le plus grossier

est encore, par certains côtés, un délicat. Il est travailleur parce qu'il aime son art, et rangé parce qu'il est travailleur. Il n'a pas grand souci d'être vertueux, rigide, austère, de passer pour un héros, un patriote ; il est humain, sociable, à la fois très individuel et borné dans ses affections, très large dans sa tolérance ou dans son indifférence.

Ajoutons un fait aux exemples que nous avons déjà cités. Lorsque l'article du traité de Tolentino, qui stipulait l'envoi à Paris de maints chefs-d'œuvre enlevés à l'Italie, fut connu en France, quelques artistes protestèrent ; parmi eux André Vincent, le fils du miniaturiste. Son ami Arnault, le poète, s'en indigne. « Par une pétition signée d'un certain nombre de peintres, écrit-il (1), le gouvernement était prié de ne pas souffrir que ces objets sortissent de Rome, et de révoquer le décret d'exil qui les arrachait à la terre classique des arts... Leur deuil à cette nouvelle, ajoute-t-il, fut plus grand que celui des Romains, qui virent émigrer leurs pénates avec assez d'indifférence. » Mais quelle conduite, pour nous, est la plus noble ? Ne préférerons-nous pas, au patriotisme de l'écrivain, le sentiment plus large de ces artistes ? L'article du traité se justifiait par des motifs qui ne les touchaient point, et le paiement en tableaux d'une contribution de guerre leur semblait une énormité. Ce fait peu connu nous a paru instructif : il nous fait toucher au doigt une opposition entre le peintre et l'homme de plume, qui n'est pas purement fortuite.

La destination sociale du peintre, si particulière, achève de l'expliquer. Les uns la rabaissent, et les autres l'exagèrent. Il fournit des œuvres ayant valeur marchande, et, comme les autres travailleurs, il crée de la richesse, une richesse utile, celle-là, parce qu'elle est une richesse de luxe. L'art répond à des émotions fondamentales de

(1) A. V. Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, tome III, p. 287 et suiv.

notre nature, et il est universel. Il a apparu partout, dès que la société humaine n'était plus bornée aux besoins de conservation et de défense, et que la nécessité de vivre laissait goûter le plaisir de vivre. L'homme est aussi naturellement artiste que chasseur, pêcheur, laboureur ou industriel. L'art, en un mot, est une fonction sociale franchement distincte, et dont il faut reconnaître la valeur pour estimer à son juste prix l'individu.

Dissemblable des autres hommes, aussi peu que l'on voudra, par les qualités qui le font peintre, l'artiste le devient plus encore sous l'influence du métier même, par assujettissement inévitable aux habitudes professionnelles. Il vit dans un monde particulier de sensations ; indifférent à la variété infinie des choses, il semble que ses nerfs ne répondent plus qu'aux vibrations de la lumière. Dans la vie, et par état, il ne poursuit point des combinaisons pratiques, mais des arrangements artificiels, des rapports d'émotions et de sensations toujours nouveaux. Ce qui l'intéresse de l'homme, c'est la mimique ; d'une nationalité, c'est le costume ; d'une race, c'est le type, la carnation, le poil, l'ossature. Il n'est moraliste que pour son crayon ou sa palette ; sa science aboutit à voir. Les autres hommes posent devant lui, plus ou moins, comme des modèles, et il reste pour eux comme un acteur, un personnage d'exception, qui fait envie ou pitié selon qu'il apparaît l'ouvrier divin ou la créature misérable qui a faim et soif de pain, de plaisir et de louange : noble par les privations qu'il subit pour s'appartenir à soi-même, impropre à des besognes qui font vivre les autres, indulgent aux loqueteux, railleur du troupeau humain servile et paré, à demi étranger parmi ses semblables, au fond méprisant assez la foule, qui demeure défiante et lui est difficilement amie.

Au temps de la Renaissance, nous voulons dire du XIIe

au XVIe siècle, partout l'artiste est assimilé à l'artisan. Il entre dans les corporations de métiers. La célèbre gilde de Saint-Luc, d'Anvers, qui prit naissance vers 1382, comptait dans son sein, à ses débuts, outre les peintres et les sculpteurs, les orfèvres, les verriers et les brodeurs; plus tard, elle affilia la littérature aux arts et s'unit aux chambres de rhétorique. Carel van Mander, dont le livre parut en 1604, se plaint de ce que « le noble art de peinture est organisé en gildes à l'instar des rudes professions manuelles : la tisseranderie, l'apprêtage des fourrures, la menuiserie, la serrurerie. A Bruges, en Flandre, les peintres ne sont pas seulement constitués en métier, mais se voient confondus en un même groupe avec les faiseurs de harnais. A Harlem, où de tout temps il y eut des hommes supérieurs dans notre art, les chaudronniers, les étainiers et les fripiers font partie de la gilde des peintres (1) ».

Les gildes, ajoute Carel van Mander, étaient destinées à écarter les étrangers. Ainsi ce fut en France et en Italie. Le peintre restait un inférieur, un protégé, recherchant la clientèle des princes, des évêques, des riches bourgeois. Plusieurs causes tendent pourtant à le relever. L'Église le convie à illustrer l'enseignement religieux : on sait quelle heureuse influence ont eue, en Italie, les ordres de Saint-Dominique et de Saint-François sur le développement de l'art et la fortune de l'artiste; en Flandre, ce sont les communes, qui veulent rehausser l'éclat de leurs fêtes, décorer leurs édifices. Puis, des hommes de naissance, qui dédaignant tout métier, s'adonnent avec passion à la peinture: tel, à Florence, Cimabue, riche, de grande famille, d'un caractère énergique et fier, contribua, en venant à eux, à donner aux artistes de son temps une meilleure situation sociale (2). Les puissants du monde cherchent dans l'art

(1) *Le Livre des peintres*, t. I, p. 392.

(2) Dans la constitution que se donna Florence, au milieu du XIIIe siècle,

une jouissance délicate, et prennent en estime l'ouvrier ; les premiers bourgeois anoblis en France, sous le règne de Philippe le Hardi, sont des orfèvres, des artistes ; les peintres, de leur côté, ont conscience de ne pas créer seulement valeur marchande, et ils s'affinent par l'emploi même de leur génie ; le ravissement des humbles, l'acclamation, l'enthousiasme des foules, achèvent enfin de relever l'homme en justifiant l'ouvrage de ses mains.

Aussi voyons-nous les peintres, de bonne heure, familiers avec les rois, hardis ou capricieux : Michel-Ange rudoie Jules II; Antonio Moro badine doucement avec Philippe, il reçoit, sans les mendier, des souverains d'Angleterre, d'Espagne et de Portugal, livres sterling, ducats, chaînes d'or. Jean Mostart avait eu un aïeul à la croisade, il est familier avec les gens de la *Toison d'Or*, et traité comme un personnage chez la gouvernante Marguerite. Quelques-uns n'ont pas tant de discrétion ; plusieurs même se permettent des gamineries qui eussent été mal venues d'autres gens qu'eux.

On connaît l'aventure de Hans Holbein, précipitant de l'escalier un comte anglais qui avait voulu pénétrer de force dans son atelier. Le comte meurtri recommandait son âme à Dieu, disant en sa langue : « Lord, have mercy upon me ! » Hans, inquiet, poussa à la hâte les verrous, s'enfuit par le toit de la maison, et courut se réfugier à la cour. Henri VIII arrangea l'affaire, et tint à l'orgueilleux seigneur, qui lui demandait vengeance, ce langage mortifiant : « Crois-tu que je tienne si peu à cet homme ? Je te le dis, comte, de sept rustres, s'il me convient, je puis faire sept comtes, mais de sept comtes pas un Holbein, ni un artiste de sa valeur (1). »

ni les peintres, ni les orfèvres ne sont comptés dans les sept arts majeurs. Voy. Villani, *Istorie fiorentine*, lib. VII, cap. XIII.

(1) L'anecdote est rapportée par Erasme et par Carel Van Mander.

Jean Gossart, de Maubeuge, était un homme fort relâché, au dire de Carel Van Mander. Lors de la réception de Charles-Quint à Londres, où il se trouvait, il vendit, raconte son biographe, le damas blanc qu'on lui avait donné pour se confectionner une robe, et, n'ayant plus d'argent pour s'en procurer d'autre, s'habilla d'un beau papier qu'il couvrit de fleurs damassées et d'ornements. Charles-Quint remarqua le costume du peintre, et déclara n'en avoir point vu de plus magnifique.

Des préjugés subsistent longtemps encore. Un gentilhomme refusa un jour comme attentatoire à sa noblesse, et quoique l'empereur Maximilien le lui ordonnât, de tenir l'échelle à Albert Dürer, qui était de fort petite taille (1). Vasari rapporte que le père et les frères de Michel-Ange allèrent jusqu'à le frapper pour le détourner de la profession d'artiste, qu'ils jugeaient honteuse dans leur famille. Vraie ou fausse, l'anecdote prouve au moins que de tels sentiments pouvaient exister en Italie, à Florence, chez les contemporains mêmes du grand Léonard. En Espagne, Velasquez ne dut pas seulement fournir des preuves de noblesse pour entrer dans l'*ordre et chevalerie* de Santiago. Il est affirmé, quant à la condition de l'impétrant, que ni lui ni ses ascendants n'ont jamais exercé aucun métier « vil ou mécanique »; qu'on a toujours vu Velasquez vivre luxueusement, ayant des esclaves, entretenant de nombreux serviteurs et soutenant sa maison avec éclat. Il est affirmé en outre qu'il n'a jamais peint pour de l'argent ni tenu boutique de tableaux (2). En France, et dans notre siècle, le duc de Luynes, si exactement poli qu'il fût, resta grand seigneur dans ses rapports avec Ingres, jusqu'à irriter la susceptibilité fort vive de l'artiste.

Ce ne sont pas là des faits indifférents ; ils contribuent

(1) L'anecdote est rapportée par Carel van Mander.
(2) *Gazette des Beaux-Arts*, XIX à XXVII, 1879 à 1883. (Paul Lefort.)

à expliquer la nature morale du peintre, tel que nous le connaissons et le voyons de nos yeux. Alors qu'on jugeait encore humiliant de vivre du prix de son travail, il a obtenu permission de faire œuvre sans déchoir ; la rare qualité de son génie, et quelquefois la distinction de sa personne, lui valaient d'être mieux considéré, tout rétribué et inférieur qu'il fût, et les artistes des âges précédents ont légué aux nôtres une tradition d'honneur, d'indépendance, qu'ils feraient bien de ne jamais oublier. Rappelons seulement le mot de refus de Philippe de Champagne aux offres de Richelieu, qui voulait gagner à lui ce fidèle obligé de Marie de Médicis, son ennemie : « Si M. le Cardinal peut me rendre plus habile peintre que je ne suis, c'est la seule chose que je demanderai à son Eminence ; sinon je me tiens satisfait de l'honneur de ses bonnes grâces. » Le cardinal respecta la dignité de cette réponse (1).

Il advenait aussi que le peintre se vengeât spirituellement de certains personnages qui lui infligeaient la honte de le marchander. On contait là-dessus, autrefois, bien des anecdotes (2). Il y a peu d'années encore, à une exposition de cercle, on reconnut sous la figure d'un brocanteur juif un auteur célèbre ; tableau crevé, menaces, affaire correctionnelle, on trouvera l'histoire dans les feuilles du temps. Tout cela parut assez misérable. Leur humeur facétieuse a dédommagé les peintres de petites injures ; par malheur, elle a servi aussi de mesquines rancunes et des inimitiés peu viriles. Si le peintre est un délicat, ou souvent même un sophiste ingénieux à

(1) Charles Blanc, *Histoire des peintres.*

(2) En voici une trouvée dans Carel Van Mander. Jacques de Poindre avait fait le portrait d'un capitaine anglais, grand vantard, et ne pouvait obtenir le paiement de son travail. Il peignit à la détrempe des barreaux devant le personnage, en sorte que le capitaine se trouvait figuré comme en prison ; le portrait fut alors exposé aux regards de la foule. Le bravache se hâta de payer l'artiste, qui le délivra d'un coup d'éponge.

l'endroit de la « monnaie » (1), sa vanité l'a induit quelquefois en tentation et a fait échec au réel sentiment de dignité qui est un produit de sa culture particulière.

A l'égard de la fortune, on trouvera plus de déshérités que de privilégiés. Dans nos provinces françaises, circule encore le vieux dicton mal sonnant : *Gueux comme un peintre.* L'heure des succès fructueux n'a jamais sonné pour quelques-uns. Trop souvent les contemporains méconnaissent les vrais novateurs, les timides ou les maladroits, auxquels la postérité seule rendra pleine justice. Masaccio ne fut pas estimé ce qu'il valait. Ruysdaël, Hobbema restèrent à peu près ignorés de leur vivant. Constable ne rencontra, au début, qu'indifférence. La gloire est venue si tard à Théodore Rousseau, qu'il n'osait plus la goûter. D'autres peintres ont subi la pire infortune : leur mémoire même s'était perdue, et leurs tableaux démarqués ou sans signature allaient grossir le bagage d'un nom mis en vogue, *faisant de l'argent.* Les critiques modernes ont eu l'honneur de réhabiliter Pieter de Hooch, un des maîtres les plus distingués de l'école hollandaise après Rembrandt. Que de fois, en lisant les vies des peintres, anciens ou modernes, des larmes ont empli nos yeux, au récit des injustices subies, des souffrances endurées ! On admire la résistance des forts ; on entend le cri d'un noble talent dans la mort lente de l'indifférence. De tout temps, l'ignorance du public, les caprices de la mode, l'esprit d'intrigue, les habiletés des commerçants, ont pu assurer, pour peu d'années, le succès des médiocres, et porter au premier rang, au moins au second, des élus qui n'étaient pas appelés.

(1) Guido Reni, qu'on a vu très vaniteux, ne mettait point de prix à ses tableaux ; « c'était un *honoraire*, et non une récompense, qu'il recevait. » Aug. Carrache, Lanfranc, ne sont plus *messer*, ils sont *magnifico.*

C'est la part de l'accident : il est difficile de la réduire, mais il ne faut pas la grossir outre mesure. Tout bien considéré, la situation ordinaire du peintre est acceptable, quoique aléatoire. Elle a été bonne dans les villes de Flandre et d'Italie, où tant d'habiles artistes vivaient côte à côte. En 1560, Anvers possédait 360 peintres et sculpteurs sur une population de 120,000 habitants. Aujourd'hui, à Paris, le « noble art de peinture » suffit à l'existence de quelques milliers de personnes, en y rattachant les industries diverses qu'il alimente. Ou, pour préciser, d'après nos calculs, le rapport des artistes peintres et sculpteurs à la population, dans le Paris de 1886, serait à peu près le même que dans la ville d'Anvers au milieu du XVIe siècle, soit 3 pour 1,000 environ (1). Cette proportion ne semble guère pouvoir être dépassée. Il est à croire que les conditions économiques des sociétés interviennent toujours pour limiter l'exercice professionnel de l'art, et il est peut-être raisonnable d'admettre aussi que la distribution des dons naturels ne change pas beaucoup, même dans nos nations de culture raffinée.

De toute façon, les imitateurs, les originaux de seconde main, sont le grand nombre, dans l'art comme dans la littérature ; les initiateurs, les vrais chefs de file, sont très rares. A quelques hommes de génie ou de grand talent appartient, en définitive, ce don merveilleux de parler aux yeux le langage des couleurs ; ils forment l'élite d'une

(1) Voy. *Résultats statistiques du dénombrement de 1886 pour la ville de Paris et le département de la Seine*, Masson, 1887. — Ce rapport tomberait, pour la France entière, à 0,5. La *Statistique générale de la France, 1886*, donne, pour une population totale de 36,970,681 habitants, 20,000 individus figurant sous le titre de musiciens, peintres, sculpteurs, etc.; les architectes sont classés à part. — L'état statistique des artistes français et étrangers reçus au Salon de 1886, porte 1,469 noms pour la peinture, 626 noms pour les dessins et aquarelles, 333 noms pour la gravure et la lithographie. Le nombre des artistes nés à Paris y égale presque celui des artistes nés dans les départements.

classe qui est déjà composée de têtes choisies, et nous leur avons, par avance, accordé des qualités sociales qui compensent bien largement leurs défauts.

Il resterait à examiner leur valeur *économique*, après avoir apprécié leur valeur morale. Nous ne savons pas au juste si, plus ou moins que d'autres, ils se marient, élèvent une nombreuse famille et laissent une postérité recommandable. En Italie et dans les pays du Nord, la situation d'artisan où restèrent d'abord la plupart des peintres comportait la vie régulière du mariage : les alliances étaient modestes, et les unions souvent très fécondes. Impossible d'établir aucune moyenne. A peine avons-nous quelques faits bruts, sur lesquels il serait bien hasardeux de raisonner. Il semblerait toutefois, à première vue, que le nombre des célibataires et des irréguliers augmente dans notre siècle, au moins en France. La nuptialité moyenne y a oscillé, de 1801 à 1885, entre 8,0 et 7,5. Aujourd'hui, on s'y marie moins qu'autrefois, et il est fort probable que les artistes contribuent, pour leur faible part, à cette diminution (1).

Quant aux situations irrégulières, elles sont souvent, avec nos peintres, des situations honnêtes. La plupart, nous l'avons dit déjà, s'y engagent par caprice, sans réflexion, et s'y tiennent par sensualité paresseuse, scrupules, ou habitude (2). S'ils n'ont pas légitimé la maîtresse, il en faut accuser l'ennui des formalités légales, la terreur

(1) Il y a, du reste, dans tous les pays d'Europe, réduction du nombre proportionnel des mariages. Voy. de Foville, *la France économique*, 1889.

(2) Nous avons raconté l'histoire de Théodore Rousseau et de Baudry. Parmi les irréguliers, citons encore Camille Roqueplan : frappé du mal qui le devait emporter, il épousa la brune Coralie, pour assurer l'avenir de la fille qu'elle lui avait donnée ; G. Boulanger, dont la liaison, qu'on disait fort orageuse, avec M[lle] Nathalie du Théâtre-Français, est bien connue. Les de Goncourt ont mis dans leur roman de *Manette Salomon* la lamentable aventure d'un peintre qui épouse son modèle ; une histoire vraie et saisissante.

d'un engagement solennel, ou l'état même de la femme, qui s'est trouvée en puissance de mari. Ces mêmes qualités dominent toujours, et se contredisent quelquefois, dans la nature des peintres : le goût de l'indépendance, l'abandon facile au plaisir qui s'offre, l'aversion des devoirs qui diminuent leurs chances de succès, une certaine générosité insouciante, l'originalité de métier qui vous fait exceptionnel et vous accoutume d'emblée à vivre dans l'exception.

La gloire, à laquelle ils sacrifient tant, peut leur apporter la richesse. Ils ne la dédaignent point, et plusieurs en ont su faire largement usage. Hors quelques parcimonieux, ils dépensent sans compter, parfois avec ostentation. Van Dyck pouvait bien prodiguer l'argent à ses maîtresses, acheter des chevaux, donner des fêtes, et se mettre au point d'avoir besoin de mille écus, à l'exemple de son royal protecteur ! Il laissait encore un héritage d'un million, de quoi doter sa fille naturelle et une fille légitime, née d'un tardif mariage. Mais les van Dyck, en tous pays, sont les privilégiés. Toute brosse n'est pas d'or, même excellente. La gloire, enfin, ne vient pas quand on l'attend. Nos jeunes peintres hésitent donc à se charger d'une famille ; ils vont au plus pressé, à la femme qu'on ne garde pas, qui ne donne pas d'enfants. Il advient pourtant, comme nous savons, qu'elle est mère, et qu'ils l'épousent. Tout bien pesé, les simples peut-être sont les sages. Nous en connaissons beaucoup ; encore en voyons-nous peu qui se vantent d'être, comme Millet, des générateurs rustiques (1) !

(1) Un moyen resterait d'apprécier le pouvoir social du peintre, un moyen grossier, malheureusement, faute de chiffres exacts. Les *Résultats statistiques* portent, pour huit mille têtes environ, musiciens, peintres, sculpteurs, etc., dans le département de la Seine, une population de près de quinze mille personnes, appointées ou soutenues par eux, à titre d'employés, d'ouvriers, de parents, de domestiques, soit, pour chaque patron ou chef, 1,8, nombre faible évidemment. En revanche, pour la France entière,

Il n'importe, dira-t-on, et le peintre, au point de vue social, vaut surtout par son œuvre, qui est un instrument admirable de la civilisation. Cela est vrai ; nous ne voulons ajouter qu'une remarque, intéressante, il nous semble, pour la théorie de l'art.

La vue d'un tableau évoque en nous des émotions diverses. Elles naissent de l'œuvre ; elles n'appartiennent pas nécessairement au peintre. Bien frappante, au contraire, est son indifférence habituelle aux résultats dont les moralistes lui ont fait honneur. L'ouvrier n'a cure des services que tireront ses clients du vêtement ou de la chaussure qu'il fabrique ; il travaille pour vivre, avec un goût plus délicat seulement quand il a choisi son métier, et pour l'en louer nous disons alors qu'il est artiste dans sa profession. Il y a choix, à mesure que le métier exige des aptitudes plus rares, plus marquées. C'est le cas pour tous les arts ; le talent y peut être faible, la vocation est véritable. Les vrais peintres sont des hommes que la nature a créés tels, et beaucoup se montreraient incapables absolument de faire autre chose que de la peinture. Ils besognent donc pour vivre, comme l'artisan ; mais leur travail est toujours relevé par un attrait supérieur, ils s'intéressent à leur œuvre pour elle-même, et c'est d'abord à eux-mêmes qu'elle fait plaisir. L'émotion morale que le vulgaire peut trouver dans un ouvrage n'est jamais l'équivalent de celle que l'artiste a ressentie pendant sa création. Il a fourni l'aliment, donné le choc dont les âmes vibreront ; le reste n'est pas son affaire (1).

la population correspondante à vingt mille chefs est de soixante-huit mille, ce qui élève la moyenne à 3,4. Cet écart s'explique facilement. A Paris, la jeunesse des écoles est très nombreuse ; les artistes qui habitent la province sont en général gens établis et rassis, quoique d'ordinaire peu fortunés et sans beaucoup de renom.

(1) Nous ne concluons pas pour cela, bien entendu, à l'irresponsabilité morale de l'artiste. C'est un autre aspect de la question, que je n'ai pas à considérer ici.

On ne pourrait pas conclure, dans les siècles même de la croyance chrétienne, du sentiment religieux d'une peinture au caractère religieux de l'artiste. L'imagination poétique prête une forme aux sentiments que l'on a ; elle est aussi le mensonge des émotions qu'elle traduit. Le sujet d'un tableau, pour dire plus, n'est que le motif de peindre. Nous admirons, dans l'*Adam et Ève chassés du paradis terrestre*, une des fresques superbes du Masaccio, l'expression douloureuse de ce couple infortuné, jeté aux misères de la vie. Mais, pour le maître, la scène n'est pas toute dans le récit biblique. La beauté des formes et la plénitude du dessin, voilà les qualités nouvelles qui distinguent son génie, et ce qu'il a bien réellement cherché.

« Dans le beau seulement, écrivait Schiller, le contenant fait le contenu. » Cette condition de l'art explique assez l'indifférence morale de l'artiste. Le plus ardent n'est que peintre à son chevalet. L'intention philosophique ou moraliste ne lui convient pas ; on sait à quelle peinture froide et décolorée le symbolisme peut conduire un Chenavard ! L'inspiration du peintre, d'ailleurs, est plus ou moins pure ; son génie est plus ou moins sympathique. L'émotion dominante varie enfin avec l'individu et avec le siècle. C'est affaire au critique de relever la caractéristique sociale et personnelle. La vieille querelle du réalisme et de l'idéalisme porte toujours sur une recherche de ce genre ; par malheur, on ne voit le plus souvent que les cas extrêmes, on néglige les nuances délicates. Il y aurait là-dessus beaucoup à dire. Quelques artistes se sont perdus par l'abus du raisonnement ; la plupart des critiques, en revanche, n'ont pas assez de philosophie.

CINQUIÈME PARTIE

LA PATHOLOGIE

CHAPITRE PREMIER

LES INFIRMITÉS SPÉCIALES

L'étude pathologique du peintre achèvera de nous le faire connaître. Elle nous donnera au moins l'occasion de rappeler quelques faits assez piquants.

Considérons d'abord les infirmités. Celles qui affectent les sens spéciaux, en particulier la vue, ont seules pour nous de l'intérêt. On ne s'étonne point de voir des peintres qui sont bossus ou boîteux. Il est déjà plus curieux de rencontrer des artistes sourds-muets. Ces infirmes, autrefois, avaient à peine commerce avec les hommes ; ils ont montré, dès qu'on a su les instruire, qu'ils n'étaient pas tant déshérités de la nature que de la société. L'Espagne avait eu un peintre sourd-muet, don Juan Fernandez Navarette, dit *el Mudo*. Privé de l'ouïe à l'âge de trois ans, à la suite de convulsions infantiles, il avait perdu l'usage de la parole ; son père remarqua le goût de l'enfant pour le dessin, et le confia aux bons soins d'un moine, qui l'instruisit. Cean Bermudez ajoute que Navarette, peintre de talent, se faisait entendre très clairement par des signes. Un sculpteur,

Deseine, offrit à l'assemblée nationale un buste de Mirabeau : il envoya aux Salons de 1791 et de 1793 plusieurs ouvrages, parmi lesquels figurait un buste de l'abbé de l'Epée, qui avait été son maître. Au salon de 1889, ont exposé trois sculpteurs et cinq peintres sourds-muets : J.-G. Ferry, J.-L. Loustau, A. Berton, A. Colas, R.-P. Princeteau. L'œuvre de ce dernier, *Arrivée au pressoir*, a été remarquée (1).

Le sourd-muet, en définitive, malgré une lésion grave du cerveau, a tout ce qu'il faut, ou à peu près, pour avancer dans les idées générales, quand l'éducation vient à son secours. A plus forte raison possède-t-il toutes les images visuelles et motrices qui sont nécessaires dans la pratique des arts du dessin, toutes les idées qui peuvent être exprimées avec des lignes et des couleurs (2).

Les infirmités de la vue ne sont pas épargnées aux peintres. Le strabisme est signalé plusieurs fois. Carel Van Mander cite Corneille Molenaer, dit Neel le Louche. Barbieri dut à ce défaut son surnom de *il Guercino*. H. Flandrin louchait un peu, et fut exempté pour cette cause du service militaire ; son œil droit, que les médecins tentèrent de redresser, finit même par s'éteindre, et il se trouva réduit à l'œil gauche devenu presbyte.

Il n'y a pas eu, sans doute, beaucoup de peintres myopes. La raison en serait, à notre avis, que la plupart des peintres naissent en des familles où les conditions héréditaires sont favorables à l'égard de la vision. L'infirmité d'une

(1) Un peintre nous signale les frères Martin, miniaturistes et portraitistes, ayant étudié et pratiqué à Paris, qu'il a connus à Marseille dans sa jeunesse. Jumeaux, et tous deux sourds-muets, ils se ressemblaient de visage au point qu'on les pouvait confondre l'un avec l'autre ; ils avaient la même touche, le même coup de crayon, et travaillaient d'ordinaire alternativement au même portrait, dessiné ou peint.

(2) Sont devenus sourds, avant la vieillesse, Reynolds, Goya.

courte vue, nous le savons d'ailleurs, n'exclut point une bonne mémoire visuelle, et l'influence nous en a paru même, après examen, moins considérable que nous ne l'avions estimée d'abord. Le myope voit flou et vague, ce qui est un inconvénient ; pour lui, en revanche, les objets un peu éloignés se massent à leur plan, et les menus détails se fondent, ce qui est un avantage. Mais le peintre myope, quand il ne l'est pas avec excès, corrige facilement les mauvais effets de la myopie, soit par l'emploi des verres, soit par une rectification apprise des images, et son infirmité arrive à n'être plus qu'une gêne.

Qui se douterait, en voyant le beau pastel de M[me] de Pompadour, au Louvre, que Quentin La Tour avait la vue courte et faible ? Il nous l'apprend lui-même dans une lettre au marquis de Marigny, du 1[er] août 1763, où il fait valoir son ingrat métier pour soutenir les hauts prix qu'il demandait : « Les gens délicats sont blessés d'un tableau dont le point de distance est près et n'a pas au moins vingt-cinq pieds. Partant de ce principe, quel embarras pour une vue courte et faible, forcée d'être à deux ou trois pieds du modèle, obligée de se hausser et baisser à mesure, de tourner à droite, à gauche, pour tâcher d'apercevoir de près ce qu'on ne peut voir bien que de loin. Il faudrait être à ma place pour sentir les efforts que je fais pour mettre une figure et une tête ensemble dans les règles de la perspective. Les angles sont si courts que la personne qu'on peint de près ne peut pas regarder de ses deux yeux à la fois l'œil du peintre. Ils vont et viennent sans être jamais ensemble. C'est pourtant de leur accord parfait que résulte l'âme et la vie du portrait... (1) »

On ne saurait montrer mieux la difficulté de peindre la figure en ces conditions, le portrait surtout. La gêne n'est pas si grande pour le paysagiste. Il ne s'abstient pas tou-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, XXXI, 1885. (Guiffrey.)

tefois d'une mimique assez risible devant la nature ; il lui faut sans cesse cligner les yeux, doubler ses verres, se pencher, se lever même, s'agiter de tout son corps comme un automate mal réglé.

Voici un autre exemple, dont la communication nous est faite par le Dr G. Jorissenne, de Liège. Denis, un paysagiste wallon presque septuagénaire, a porté lunettes dès sa première jeunesse ; sa myopie de neuf dioptries, aussi intense à l'œil droit qu'à l'œil gauche, détermina en 1888 un décollement de la rétine en ce dernier, accident irréparable qui a mis fin à sa carrière d'artiste. Son infirmité ne l'avait pu détourner de son goût pour la peinture ; il s'était rendu de bonne heure à Düsseldorf, et s'y était fait distinguer par des qualités solides ; il voyagea en Allemagne, dans la France septentrionale, et se complut particulièrement dans la sauvage Ardenne belge. La précision a toujours été un trait de sa manière ; on remarque le soin du détail dans ses tableaux et ses études : il n'y sacrifie pas l'effet d'ensemble, mais il y tient, il le cherche et le rend avec exactitude.

« Peut-être, dirons-nous avec le Dr Jorissenne, la netteté fournie par les verres porte-t-elle le myope à la correction du trait ; il y a aussi le désir de vaincre une difficulté. » A notre avis, cette dernière raison est essentielle. N'oublions pas, au reste, que le peintre dont il vient d'être parlé n'est pas un talent de premier ordre. Philippoteaux, lui aussi, était myope, et avait une pratique minutieuse ; encore un talent véritable, mais de second rang (1). Si donc la myopie a quelque influence sur la manière, il semblerait fort exagéré de lui en attribuer une, avec Liebreich (2), « sur le choix même que fait l'artiste d'un sujet ». Les myopes,

(1) Parmi les peintres vivants, citons Benjamin Constant.

(2) *Les Défauts de la vision en peinture. Turner et Mulready.* (*Revue scientifique*, août 1872.)

selon lui, feraient de petits tableaux, remarquables par la délicatesse de la touche. Non pas tous, ni eux seuls, objecterions-nous. Il n'est pas vrai non plus que l'écriture des myopes soit toujours petite, et ce caractère graphologique est loin d'être exclusif ou constant. Puis, le myope dont la plume est fine n'a aucune raison de modifier son écriture; mais le peintre s'efforce au contraire de corriger les défauts qui viennent de sa myopie.

Pour l'hypermétropie, Liebreich la juge sans influence : elle ne fait que diminuer le pouvoir d'application (1). La portée de l'œil est d'ailleurs seule en question dans les deux cas, c'est-à-dire la distance où la vision est nette. Les défauts graves sont ceux qui ont pour effet de fausser la perception, soit des lignes, soit des couleurs: ainsi l'astygmatisme, qui est une irrégularité dans la courbure des surfaces des milieux de l'œil. Presque tous les yeux sont astygmatiques ; cette irrégularité, quand elle devient gênante, peut être corrigée par l'emploi de verres empruntés, non plus à des surfaces sphériques, mais à des surfaces cylindriques.

« Je connais, écrit Liebreich, un paysagiste et un peintre de portraits qui ont tous deux le même genre d'astygmatisme, c'est-à-dire que la réfraction du méridien vertical diffère de celle du méridien horizontal. Il en résulte que leur vue est normale pour les lignes verticales, mais qu'elle est légèrement affectée de myopie pour les lignes horizontales. Cette particularité n'a presque pas eu d'influence perturbatrice sur le paysagiste... » Le premier plan de ses tableaux, « qui représente généralement de l'eau avec des vagues doucement agitées, n'est pas peint avec la même

(1) Rappelons que l'hypermétropie est caractérisée par un cône oculaire trop long, la myopie par un cône trop court. L'état optique de l'œil, pendant on accommodation au point le plus éloigné, *lorsque tout effort est entièrement suspendu*, s'appelle *réfraction*. C'est cet état qui varie dans la myopie, dans l'hypermétropie.

fidélité que le milieu et l'arrière-plan. J'y ai trouvé de petits coups de pinceau donnés horizontalement, de différentes couleurs, et qui ne semblaient guère appartenir à l'eau. » Un verre astygmatisant l'œil fait disparaître ces petits coups; on voit le tableau comme le peintre l'a vu en travaillant.

Pour le portraitiste, qui était fort estimé à Paris, ses tableaux devinrent mauvais; le défaut de précision qui y semblait une qualité dégénéra en défaut de proportion. « Dans tous ses portraits, le cou et l'ovale de la figure paraissent considérablement allongés, et tous les détails sont déformés de la même façon. » Au défaut de netteté pour les lignes horizontales, s'est ajouté la presbytie pour les lignes verticales.

Selon Liebreich encore, une diminution de la transparence du cristallin aurait pour conséquence de faire briller la lumière par raies verticales : certains défauts, bien frappants dans les dernières toiles de Turner, seraient dûs à ce trouble visuel. Quant à Mulready, l'excès de bleu et de violet dans ses peintures s'expliquerait par le jaunissement du cristallin, inévitable avec l'âge. Un peintre, nous dit Liebreich, dont le cristallin devient plus jaune, peint plus bleu. Il peut voir encore normalement la nature, parce que la gamme des intensités lumineuses y est infiniment étendue ; mais dans son tableau il voit tout jaunâtre, et par suite il peint trop en bleu. Regardez, ajoute-t-il, au travers d'un verre jaune les tableaux violets de Mulready, et les défauts qui vous y choquaient disparaîtront.

Albertotti (1) a répété cette épreuve. Il a regardé les tableaux de Mulready avec des verres jaunes : les teintes

(1) Giuseppe Albertotti, *Osservazioni sopra dipinti per rilevare alterazioni nella funzione visiva degli artisti.* Modena, Alf. Monetti, 1889 ; brochure, 71 p. — M. Albertotti a fait le voyage de Londres tout exprès pour étudier Turner et Mulready dans leur pays même.

ne lui ont pas paru en être corrigées; dans *The Mother teaching her Son,* de 1859, une certaine ombre d'un violet bleuâtre, quoique changeant de degré, ne laissait pas d'être fausse.

Le cas de Turner était plus embarrassant. Albertotti a su le débrouiller. Il a rangé les tableaux et esquisses de Turner en trois catégories, en notant pour chacun l'âge de l'artiste. La comparaison des signes portés aux colonnes de son tableau montre clairement que la série des peintures où la composition et l'exécution n'offrent rien d'étrange appartient aux débuts de la carrière du peintre, alors qu'il imitait patiemment les effets et le faire de Claude Lorrain ; que la tendance à l'étrangeté et aux maniérisme s'accuse pourtant dès sa trente-huitième année, quand il est devenu maître de son métier, et que déjà dix ans plus tard l'étrange et le maniéré envahissent à peu près toute son œuvre. Ses défauts naturels s'exagèrent alors, il veut lutter avec le soleil, il ne sait plus mesurer ses moyens aux effets qu'il cherche ; il s'égare enfin, dès qu'il échappe à l'influence pondérante du Lorrain. Une altération de la fonction visuelle n'expliquerait pas cette évolution ; elle répond plutôt au lent travail du déséquilibrement intellectuel, que nous constaterons plus loin dans la vie de Turner comme il le faut bien constater dans ses ouvrages.

On a beaucoup disputé, en Italie, sur l'œuvre d'un peintre, Fontanesi, que le professeur Reymond déclara finalement affecté d'une maladie des yeux. Albertotti écarte cette supposition pour Fontanesi, comme il l'a fait pour Turner, en décelant dans l'artiste turinois l'imitateur exagéré ou imprudent de Corot. Le savant professeur d'oculistique de Modène possède, plus que Liebreich, un sentiment délicat des choses de l'art, et ses conclusions sont aussi celles que nous adoptons.

Il se peut donc que des altérations dans la fonction

visuelle aient quelque effet sur les travaux d'un artiste, mais on n'a pas fait encore des études suffisantes pour en donner la théorie. Les changements qui se manifestent dans la vieillesse résultent plutôt d'un affaiblissement général que d'un trouble fonctionnel particulier. Les peintres vieux ne peignent pas toujours bleu ou violet; ils peignent aussi jaune ou rouge. La vérité est que la facture devient plus lourde avec l'âge, et la palette plus sourde (1).

Les critiques malveillants disaient de Corot : « Il a quelque chose dans les yeux. » Non pas, il peignait l'aspect de la nature où il trouvait du plaisir, il avait choisi la gamme grise et chaude qui le flattait. Le pourquoi de sa préférence nous échappe ; c'est là un secret entre les yeux et le cœur, dont le poète lui-même ne sait rien. Les nouveautés vraies ne deviennent singularités que dans les œuvres de seconde main, et elles s'expliquent alors suffisamment par l'imitation. Nous en avons déjà parlé à propos des *violets* et des *tachistes*.

Venons maintenant aux irréguliers et aux malades, aux dégénérés et aux déments.

(1) Nous en avons un exemple, aujourd'hui, dans Jean Gigoux. Il veut peindre clair comme les jeunes, et devient aisément blafard. Mais il convient d'admirer sa forte vitalité, et de louer son portrait de Bonnat exposé au salon de cette année (1891).

CHAPITRE II

LES MISÈRES DU GÉNIE

Folie, dégénérescence : on abuse beaucoup de ces mots-là. Lombroso lui-même, en un ouvrage récent, a forcé la note : il s'est complu à montrer dans l'inspiration créatrice du génie l'équivalent, au moins pour certains sujets, de la convulsion épileptique. Tout est dans tout, le fou dans le sage, et la cérébration inconsciente, qui joue un si grand rôle dans le travail de l'intelligence, devient comparable à ces crises nerveuses dont la perte de conscience est un caractère essentiel. L'analogie verbale a de ces miracles. Ils nous laissent incrédules, et nous n'aurons garde d'assimiler le génie à la folie, tout en acceptant que l'un peut conduire à l'autre, et que des aptitudes remarquables ont apparu souvent dans une famille au début de sa dégénérescence.

Mais laissons la thèse, et venons aux faits. Nos peintres sont sains, pour la plupart, et n'offrent guère plus de singularités qu'il n'est permis à tout homme d'en avoir; singularités, au reste, qui viennent beaucoup de la profession, et ne la contrarient pas. Ils occupent donc, nous l'allons voir, une salle à peine de la triste maison où Lombroso a enfermé tant de gens. Nous lui accordons qu'ils sont plus nombreux dans l'antichambre ; mais, de grâce, n'y poussons point avec trop de complaisance ceux qui n'auraient fait que passer devant la porte!

Léonard de Vinci et Michel-Ange n'étaient pas des natures sans défauts. Les biographes ne nous cèlent point l'instabilité de Léonard : on le trouve à Florence, sa patrie, jusqu'en 1480 ou 1483, puis à Milan, où il va chercher les faveurs de Louis Sforza, un assez triste protecteur, et demeure dix-huit ou vingt ans; on le retrouve à Florence après la chute de Louis le More, de 1500 à 1506, puis encore à Milan sous la main de Louis XII ; en 1511, il est à Rome, où l'on ne fit pas bon accueil à cet Italien si bien vu des envahisseurs, et une dernière fois dans le Milanais reconquis par François Ier, qu'il suit en France au commencement de 1516. Il est inconstant dans sa vie, et dispersé dans son œuvre. Voyez l'homme : il a le front sillonné, le poil ondé, abondant, un regard aigu sous les bosses fortes des sourcils, des lignes fermes, le profil noble ; une tête où le génie pousse en idées vives et en imagination bizarre, en broussailles et en chefs-d'œuvre.

Pour Michel-Ange, bornons-nous à rappeler sa désertion du poste qu'il occupait à Florence, en 1529, lorsque cette ville était assiégée par les impériaux. Il écrit lui-même à Della Polla : « Comment ai-je quitté Florence ? C'est en quelque sorte ce que je ne saurais dire. Un homme est venu me prendre qui m'a conduit sur le bastion ; là nous avons tout examiné, et une voix a murmuré à mon oreille : *Il n'y a plus rien à faire ici pour qui veut sauvegarder son honneur et sa vie*, et je suis parti. Que ce soit Dieu ou le diable qui m'ait poussé, je n'en sais rien...(1) »

Michel-Ange semble parler d'une réelle visite, et non d'un songe. Mais a-t-il eu vraiment l'impression nette, étant complètement éveillé, de voir, de toucher cet homme qui l'est venu prendre et l'a conduit sur le bastion ? Cette voix, a-t-il eu vraiment l'impression nette qu'elle frappait son oreille ? Il aurait éprouvé alors une véritable hallu-

(1) E. Piot, *le Cabinet de l'amateur*, ann. 1861-62.

cination. Le passage cité n'autorise pas l'affirmative. Ce qu'on en peut légitimement conclure est qu'il agit sous l'empire d'une surexcitation nerveuse, assez vive pour qu'il projetât hors de lui la suggestion formée dans son cerveau, ou que l'interlocuteur mystérieux, si même il n'y eut que rêve, lui laissât le doute, au réveil, d'une réelle vision hallucinatoire.

Il ne suffit pas d'un cas douteux pour dénoncer le trouble mental. A considérer l'ensemble de leurs caractères, des hommes tels que Léonard de Vinci et Michel-Ange restent à coup sûr des sujets sains, des réguliers, malgré leurs défauts. On dirait tout au plus qu'ils ne sont pas des réguliers *tranquilles*, et cette définition nous paraîtrait convenir à beaucoup de peintres.

La violence habituelle n'est pas un bon signe d'équilibre. Mais tous les violents ne sont pas tributaires de la pathologie; à peine un Herrera, un Rosso ou un Caravage.

Herrera le Vieux est un sombre génie, un furieux peintre ; il est aussi un caractère brusque et violent. « Il avait eu la fantaisie de se marier ; mais il fut, dans sa famille, un si difficile personnage, qu'il ne put garder auprès de lui ni enfants, ni disciples, ni amis. » A la fin (il vécut quatre-vingts ans), il se trouva abandonné, trahi par les siens ; son dernier fils, Herrera le Jeune, se porta à cette extrémité de dévaliser son père pour aller en Italie (1).

Ombrageux, vindicatif, le Rosso s'attira, en France, des querelles fâcheuses. Il accusa son compagnon Pellegrino de l'avoir volé, et le laissa mettre à la torture. L'innocence du malheureux ayant été reconnue ensuite, le Rosso crut expier par le suicide une faute irréparable : il prit du poison.

Quant au Caravage, nous avons déjà parlé de lui. Ne

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, III, 1859. (Paul Mantz.)

comparons pas étroitement, à l'homme aminci et fatigué de ce siècle, l'homme passionné et débordant qui apparaît dans les Mémoires de Benvenuto Cellini ou dans le théâtre de Shakespeare.

D'autres signes d'un esprit mal pondéré — désordre dans les habitudes, négligence excessive de la personne, inhabileté à se conduire, à gérer ses affaires, et, d'une manière générale, défaut d'accommodation au milieu social, frappent dans nos peintres, mais plus rarement, nous l'avons vu, dans les représentants supérieurs de leur classe. Combien il s'en trouve, de ces peintres gaspilleurs, imprévoyants, qui vivent au jour le jour, mangent en une heure le prix du tableau vendu, et escomptent toujours la vente prochaine! Ils ressemblent à ce héros aimable de Musset, à qui il n'est jamais venu à l'esprit de se trouver sans dettes; ils n'inventeraient même pas d'oublier quelques louis dans leurs poches, ou, comme Carle Vernet, de les perdre dans leurs fagots. Diderot écrivait, avec sa belle humeur, du Florentin Servandoni, qui fut peintre, décorateur, architecte (1) : « Ce Servandoni est un homme que tout l'or du Pérou n'enrichirait pas. Le roi, la nation, le public ont renoncé au projet de le sauver de la misère. On lui aime autant les dettes qu'il a, que celles qu'il ferait (2). » Une conduite aussi extrême accuse une grave inattention, quand elle ne marque pas une moralité faible. Notre faveur, malgré tout, s'attache plus au prodigue qu'à l'avare, et l'on hésite à reprendre à la générosité, même imprudente. N'exigeons pas de tous les artistes une parfaite sagesse bourgeoise : la prévoyance n'a jamais nui au talent, quelquefois l'imprévoyance l'a servi peut-être.

La tristesse est une misère plus commune du génie. Elle provient d'un mauvais équilibre physiologique, mais

(1) Il a bâti Saint-Sulpice.
(2) *Salon de 1765.*

s'aggrave aisément par la surexcitation nerveuse qui est inséparable d'une vie d'artiste. Les peintres nous offriraient toutes les nuances de l'humeur gaie ou triste ; s'il en est qu'on a pu taxer d'étrangeté, comme le Pontormo (1), la plupart restent cependant des malades ordinaires. Ainsi Géricault et Delacroix.

Géricault fut une victime de la tuberculose. A la suite d'une chute de cheval, un abcès se déclare dans le côté gauche ; mal guéri, il commet des imprudences, il s'alite ; une tumeur formée près des vertèbres carie les os, et le malheureux expire après onze longs mois de souffrance. On nous le dépeint comme souvent triste, sombre, absorbé, recherchant la solitude, mais entraînable à la gaieté d'autrui, ayant ses heures fiévreuses de plaisir ; violent de caractère, d'une force peu commune, timide aussi, sympathique, rougissant facilement à la plus légère émotion.

Delacroix est un bilieux nerveux : il a le sang pauvre, soigne constamment la laryngite qui doit l'emporter ; l'année d'avant sa mort, il souffre d'une maladie de vessie, est obligé de se faire sonder. Aussi a-t-il de fréquents accès de tristesse ; la pensée du *rien* humain ne le quitte guère. « Dans l'insomnie, écrit-il, dans la maladie, dans certains moments de solitude, quand le but de tout cela s'offre nettement dans sa nudité, il faut à l'homme doué d'imagination un certain courage pour ne pas aller au-devant du fantôme et *embrasser le squelette* (2). » Sa joie ne dure pas, ses échappées ne le mènent jamais bien loin. Tandis que d'autres se reposent à rêver, il creuse son moi, il

(1) Jacopo da Pontormo aurait présenté, si nous en croyons Vasari, un état névropathique profond. Il était, nous dit-il, d'un caractère fantasque et sauvage. A la fin, il eut d'étranges lubies ; il redoutait tellement la mort qu'il n'en voulait pas entendre parler et fuyait les enterrements comme la peste. Il prit le train de vivre seul. Sa sobriété était excessive ; ses vêtements étaient ceux d'un misérable. Sa vie nous offre « d'étranges contrastes de réussite extraordinaire et d'avortement complet ».

(2) Lettre à Soulier, sans date.

s'agite et se fatigue. « Il faut donc toujours désirer quelque chose ou l'espérer... Obtenir ce qu'on a désiré est déjà un échelon descendant vers l'inquiétude et le malaise, et, toujours en descendant, vers la tristesse et même la douleur. Il n'y a pas à sortir de là (1). »

En somme, ces différents traits du caractère n'étonnent point dans ces natures exceptionnelles de peintres; elles sont l'effet de leur irritabilité nerveuse ou des passions qui les enfièvrent. Les artistes, on l'a répété cent fois, sont les plus féminins des hommes. La réputation qu'on leur a faite, en bien ou en mal, n'a pas varié beaucoup, d'autrefois à aujourd'hui. « Là, écrivait Balzac — dans le monde artiste de son temps, — sont des visages marqués du sceau de l'originalité, mais brisés, fatigués, sinueux. Excédés par un besoin de produire, dépassés par leurs coûteuses fantaisies, lassés par un génie *dévoreur*, affamés de plaisir, les artistes de Paris veulent tous regagner par d'excessifs travaux les lacunes laissées par la paresse et cherchent vainement à concilier le monde et la gloire, l'argent et l'art. En commençant, l'artiste est sans cesse haletant sous le créancier; ses besoins enfantent les dettes, et ses dettes lui demandent ses nuits. Après le travail, le plaisir... La concurrence, les rivalités, les calomnies assassinent ces talents. Les uns, désespérés, roulent dans les abîmes du vice, les autres meurent jeunes et ignorés pour s'être escompté trop tôt leur avenir. Peu de ces figures, primitivement sublimes, restent belles. Un visage d'artiste est toujours exorbitant, il se trouve en dessus ou en dessous des lignes convenues pour ce que les imbéciles nomment le beau idéal. Quelle puissance les détruit? La passion. »

Non pas tous, ni toujours, nous le savons. Mais Balzac, quoique peignant à outrance, voit bien ce qu'il voit. Une

(1) Lettre à la baronne de Forget, du 13 septembre 1852.

puissance destructive s'attache trop souvent au génie, et, pour dire plus, les influences héréditaires qui ont produit dans un sujet un état maladif sont les mêmes qui produisent quelquefois aussi la vocation artistique. Nous en avons pu observer de nos yeux, dans la jeune Belgique, un exemple saisissant.

Il y a trois années déjà, mourait à Bruxelles, à peine âgé de vingt-six ans, un peintre de grande espérance, Z., deuxième fils d'une famille de cinq enfants dont l'art a pris les trois aînés. Les parents sont un couple mal assorti : le père, homme positif et caractère exalté, passionné pour le négoce, ambitieux de fortune, esprit vif et brillant, se moquant de la politique, de la religion, des exagérations poétiques ; la mère, catholique fervente, souple et sentimentale, inconsidérée en ses faiblesses, étrangère aux étroitesses de l'économie, et non moins orgueilleuse que son mari, mais avec des visées plus hautes, des rêves de gloire pour ses fils. Une explosion de sentiments artistiques y a répondu ; de ces êtres si contrairement doués naissent un sculpteur, un peintre, un littérateur (1), tous pénétrés des germes morbides que plusieurs générations leur ont transmis.

Z., le seul dont nous ayons à parler, était tuberculeux et crachait le sang depuis plusieurs années. Blond aux yeux clairs, tempérament mixte avec prédominance de l'élément nerveux, faible résistance aux effets de l'alcool, sens aiguisés ; humeur inégale et violente, besoin d'aimer et d'être aimé, généreux, batailleur, redresseur de torts ; mémoire docile, imagination abondante, jugement prompt ; volontaire, découragé quelquefois, et distrait bientôt par la fièvre de la composition, toujours exubérant et mobile ;

(1) Seul, le quatrième fils est devenu l'émule du père ; les élucubrations juvéniles du dernier n'annoncent rien encore. — La critique du moraliste et le diagnostic du médecin n'empêchent pas, ai-je besoin de le dire, la sympathie et l'estime pour les personnes.

en peinture, un coloriste : telles sont les lignes du portrait. A vingt ans, devant l'*Antiope* du Corrège, il dit : « C'est très beau, mais je suis trop à mon aise... » Le frisson est ce qu'il cherche ; l'art tranquille ne séduit pas ces natures instables, presque irrégulières. Leur frêle esquif rangera la côte fatale sans s'y briser ; mais combien d'autres qui leur ressemblent y échouent malheureusement !

Huges Van der Goes nous offre le premier cas de folie intéressant. Ses ascendants sont des artistes. Il jouit d'une belle situation ; les grands, l'archiduc Maximilien même, le viennent visiter au couvent de Rouge-Cloître, où il s'était retiré.

Un jour, lisons-nous dans la *Chronique* du couvent (1), revenant d'un voyage à Cologne, il fut frappé d'une maladie mentale. Le prieur essaya de l'apaiser avec la musique, comme David apaisait Saül en jouant de la cithare. Il est frénétique, disent les uns ; possédé du démon, opinent les autres. Il ne voulut du moins nuire à personne qu'à lui-même pendant tout le cours de sa maladie. Or, « ce n'est pas là, remarque le pieux chroniqueur, ce que l'on dit ni des frénétiques ni des possédés ; aussi, à mon avis, Dieu seul sait ce qui en était. »

Remarquez cette classification grossière, fondée sur la fureur offensive et l'origine diabolique de certaines folies. Le chroniqueur en aperçoit le défaut, et se risque à énumérer les causes possibles de l'état qu'il a dépeint. Hugues, écrit-il donc, était « fortement livré aux passions de l'âme, soit l'inquétude, la tristesse, la trop grande application au travail, et la crainte » ; il était « préoccupé à l'excès de savoir s'il pourrait terminer les œuvres commencées ». Ces

(1) Voy. dans Carel Van Mander, trad. Hymans, documents portés aux notes.

prétendues causes, on le voit, seraient bien plutôt les simples effets d'une prédisposition maladive. Hugues, est-il ajouté, « buvait du vin avec les hôtes qu'il avait permission de recevoir. » Notre moine du xvᵉ siècle connaît les effets nuisibles de l'alcool, sans pouvoir trouver encore un symptôme de dégénérescence dans la faible résistance de certains sujets à l'action de ce poison.

Un autre cas, rapporté par Carel Van Mander, est celui de Charles d'Ypres. Ce peintre était « d'humeur sombre ». Un soir, à un banquet, ses amis le plaisantèrent de ce que, possédant une belle femme, il n'en avait pas eu d'enfants; il se frappa en leur présence d'un coup de couteau, dont il mourut.

Pour l'Italie, rappelons, sans les discuter, les cas mal décrits de Spinello : hallucinations probables de la vue et de l'ouïe ; de Cangiagi ; de Cardi, dit Civoli ; de François Bassano, fils de Jacques : délire de la persécution ; il s'imagine que des sergents viennent l'arrêter, et saute par la fenêtre de sa chambre; de Mannozi, dit Jean de Saint-Jean (1) ; de Cavedone.

En France, au xviiᵉ siècle, nous avons François Lemoine. Dargenville attribue son égarement d'esprit aux fatigues qu'il s'imposa, sept années durant, pour peindre les plafonds de Versailles. « Tout lui était suspect; il croyait sans cesse être poursuivi par des archers... Comme il entendit un jour frapper à sa porte un ami qui était convenu avec lui de le venir prendre pour le mener passer quelques jours à la campagne,... il crut que c'était des archers qui venaient l'arrêter. Rempli de cette pensée, l'accès de sa frénésie redoublant, il s'enferma dans sa chambre, se

(1) Mannozi était chargé d'une belle commande pour les salles de Laurent le Magnifique. « Comme il arrive presque toujours aux esprits inquiets, il commença à se négliger et à prendre du dégoût avant même qu'il fut arrivé au tiers de sa course. » (Lettre de Mariette, dans les *Mémoires de Trévoux*, mars 1752.)

perça de neuf coups d'épée, et tomba mort (1). » Il avait quarante-neuf ans. Il était, ajoute le biographe, d'un naturel inquiet, jaloux, satirique.

On a beaucoup disputé sur le cas de Turner. Nous nous rangeons à l'avis de ceux qui voient en lui un déséquilibré (2). Son dossier héréditaire paraît des plus chargés. Déjà, par ses père et mère, il est un produit d'hérédité convergente : son père, barbier perruquier peu fortuné, homme de petite taille, maigre, trapu, avec de petits yeux bleus insignifiants, un nez de perroquet, un menton proéminent, bavard, à la voix nasillarde, d'esprit plus que médiocre, ayant ce tic singulier de bondir, de temps à autre, à plusieurs centimètres au-dessus du sol ; sa mère devenue folle, et séquestrée de bonne heure pour le reste de sa vie.

Il était d'une taille au-dessous de la moyenne, avait le nez gros, les yeux gris-bleus enfouis sous les sourcils, un teint blême et jaune. Son goût pour l'art se montra précocement ; mais, nous le savons, l'intelligence fut médiocre, il y eut des trous dans son cerveau. Son talent de peintre est inégal, son génie ne se révèle que par éclairs ; il poursuit un idéal impossible. L'homme est bizarre comme l'artiste, et manque de bon sens. Il vit pauvrement, quoique parvenu à une grande richesse : il laissa trois millions et demi ; sa petite maison de Londres n'était pas même confortable et propre. Sa sobriété est extrême, il est avare, d'un caractère fâcheux, insociable, soupçonneux, et reste mal élevé. Il ne croyait à la sincérité d'aucune sympathie. A la fin, il abandonne sa maison pour aller vivre dans une misérable chambre garnie du faubourg de Chelsea, où il meurt le 19 décembre 1851 : il y vivait sous un faux nom, allait prendre ses repas dans des tavernes éloignées ; ma-

(1) Dez. Dargenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres.*
(2) W. Thornbury, *The Life of J. M. W. Turner*, R. A.

lade, il n'avait pas voulu de médecin, et s'était dérobé à tous les soins (1).

On ne saurait classer Gros parmi les artistes mal pondérés. Il nous faut pourtant noter le suicide. Robuste, aimant le plaisir, il est affecté jeune encore de douleurs rhumatismales. « Marié, maître d'une belle fortune, nous dit Delécluze (2), il vivait de la manière la plus étrange, passant presque tous ses moments de loisir à jouer aux dames avec les obscurs habitués d'un café. » Des chagrins domestiques, le succès menaçant de la nouvelle école, des critiques amères, le décident à se donner la mort, dès qu'il ne s'en peut plus consoler dans le plaisir. « On le trouva noyé sur les bords de la Seine, près de Sèvres. Il avait eu le soin de laisser dans son chapeau un papier sur lequel était écrit que « las de la vie (il avait soixante-quatre ans) et trahi par les dernières facultés qui la lui rendaient supportable, il avait résolu de s'en défaire (3) ».

Léopold Robert était l'aîné de deux frères et de deux sœurs. La mère, de santé débile, était morte de langueur. Son frère cadet se donna la mort à la suite d'un mariage malheureux. Lui-même, quoique vif et pétulant dans sa jeunesse, il souffre au collège d'une fièvre nerveuse, qu'on attribue alors à l'excès de travail. Il est petit, grêle, d'un aspect triste, lourd et sans distinction, timide et réservé. Tout lui devenait un sujet de douleur ; il était ingénieux à se forger des tourments et des angoisses. Le suicide de son frère le plongea plus avant dans la mélancolie ; il en avait gardé la commotion. Il écrit à M. Marcotte, le 31 décembre

(1) Edward Dayes, aquarelliste anglais distingué, se donne la mort en 1804. David Wilkie, peintre de genre, voyageant en Orient, meurt subitement en vue de Gibraltar ; son état mental était fort ébranlé (1841).

(2) *Louis David*, etc.

(3) Mentionnons seulement le suicide de Mlle Mayer. Voy. *Gaz. des Beaux-Arts*, 2e série, XIX, 1879 (Ch. Gueullette).

1832 : « Mais je ne sais ce qui m'entraîne à faire de ces raisonnements. C'est, je crois, la peur, non celle d'un danger présent, mais d'un qui est arrivé, et que l'on n'envisage qu'avec un sentiment d'effroi quand on l'a évité. » Il se replie sur soi, analyse son état mental. Il n'ignore point que « cette fâcheuse tendance de caractère fait des victimes dans des familles entières ». Le succès ne peut rien pour le guérir. « Mais que signifie toute cette gloire ? disait-il à son frère Aurèle, la veille de sa mort. Tout cela laisse un vide affreux : le cœur. » Un amour impossible, conçu à Rome dans la haute société, apporte un nouvel aliment à sa mélancolie. La pensée de se détruire lui est venue plusieurs fois ; il finira par y céder ; ses sentiments religieux, très fervents, ne pourront plus à la fin conjurer l'acte qu'ils lui faisaient détester. Il se coupe la gorge avec un rasoir, à Venise, le 20 mars 1835, dix ans, jour pour jour, après le suicide de son frère, au milieu du triomphe que lui valait son tableau des *Pêcheurs*.

Tassaert a été le dernier représentant d'une lignée d'artistes du même nom, peintres, sculpteurs et graveurs, originaire d'Anvers, ininterrompue depuis le commencement du dix-huitième siècle. Son père, né à Paris, où il fut éditeur et graveur, avait épousé, à Berlin, une Prussienne. Tassaert était donc issu de races disparates, ou trop brusquement mélangées. Il le dit lui-même en une note biographique : « C'est donc d'un triple sang hollandais, français et prussien, que je suis né. Vous dire mes hauts et mes bas, vous les savez à peu près. Vous savez que la fortune m'a souri par les femmes et que mon indolence l'a laissée passer ; que d'abord graveur, lithographe, dessinateur, je gagnais beaucoup d'argent qui se dépensait de même ; que l'amour voulut m'enrichir, et que la peinture me voulut pauvre ; qu'à trente ans, je ne savais pas

un mot de latin ni de français, et que l'amour d'être poète me fit mal connaître le latin et point le français ; que, pauvre, je trouvai des consolations dans la poésie et la musique, etc. » En fait, il était né peintre, et fut surtout un habile « exécutant ». Musicien, son talent paraît s'être borné à chanter en fausset la gaudriole et à taquiner plus ou moins habilement la guitare ; poète, sa versification est pitoyable.

Nous l'avons vu gourmand et sensuel ; il faut le montrer dans sa misère morale. Depuis 1863, alors âgé de soixante ans, il avait cessé de peindre ; il vécut caché ses dix dernières années « dans un taudis de la barrière du Maine, presque aveugle, lassé de l'existence, reniant son nom et blasphémant l'art. » On l'appelait « le père Octave ». Lassé enfin de mener une existense sans but, aigri, dégoûté des hommes, il recourut au suicide, dont il avait chanté en ses vers l'âpre volupté, et il alluma dans son bouge « ce réchaud sinistre que son pinceau avait tant de fois idéalisé comme le suprême libérateur (1) ».

Il est rare que l'imprévoyance ou la négligence n'aient pas amené ces horribles détresses du corps et du cœur, où l'homme sombre. La seule misère a fait pourtant plus d'un suicide. Léon Bonvin, frère consanguin de François Bonvin, était comme lui une nature profondément artiste, naïve et sincère. Il continua de tenir le cabaret que leur père, ancien soldat, avait pris à Vaugirard, et trouva le temps d'être excellent peintre et musicien convenable. En 1861, il se maria, connut la gêne, puis la misère ; accablé enfin par toutes sortes de chagrins, il se pendit une nuit de janvier, en 1866. Son frère, à qui les déceptions n'avaient pas été épargnées non plus, atteignit, lui, l'âge de soixante-dix ans (2).

(1) Bernard Prost, *Gaz. des Beaux-Arts*, 2e série, XXXIII, 1886.
(2) Paul Lefort, *Gaz. des Beaux-Arts*, 2e série, XXXVII, 1888.

Le dernier suicide qui ait causé dans Paris un grand émoi a été celui de Marchal (1) ; les derniers cas de folie, ceux de Jules Héreau et d'André Gill. « Il me souvient, écrit Alphonse Allais (2), d'un dîner que nous fîmes à *New-Cottage* (une chaumière de la côte normande qu'habitait Héreau, tout près de la ferme Saint-Siméon), Jules Héreau, Gill, Sapeck et moi. Pendant tout le repas, Héreau nous parla des *gens de Versailles* qui rôdaient autour de sa maison (il y avait bien dix ans que la Commune était finie). « Ces gens-là, disait-il avec des yeux terrifiés, m'empêchent de travailler, de vendre ma peinture. Toutes les nuits, j'entends des galets qui s'éboulent... Ce sont eux qui se promènent sous ma falaise. » Nous sortîmes navrés avec la même parole : Pauvre Héreau ! L'hiver suivant, Héreau venait à Paris et se faisait décapiter par un train sous un tunnel du chemin de fer de ceinture. Quelques années plus tard, nous apprenions ensemble, Sapeck et moi, le premier accès de folie de Gill, et, tous deux, nous dîmes : Pauvre Gill ! Je ne me serais jamais attendu à dire, dans les mêmes circonstances : Pauvre Sapeck !... (3) »

Gill dessinait et peignait dans ses jours de rémittence ; il envoya, au Salon de 1882, *le Fou*, une figure triste, vraie

(1) Marchal était gêné, ne vendait plus. La veille de sa mort, un ami le rencontrait dans un café, à Montmartre, et le quittait sans avoir pu deviner sa résolution. — Sur la fréquence des suicides, rien à dire de précis. Dans le tableau dressé par Morselli pour l'Italie, le nombre des suicides, sur un million d'individus, est de 618,3, chiffre le plus fort, pour les *lettres* et *sciences*, et de 94,0, un des chiffres les plus faibles, pour les *beaux-arts*. L'impulsion au suicide se montre dans plusieurs manies ; mais tous les hommes qui se donnent la mort ne sont pas nécessairement des malades persécutés ou mélancoliques, des *impulsifs*.

(2) Article précité du *Chat noir*, 8e année, nº 404, samedi 12 octobre 1889.

(3) Sapeck (Eugène Bataille) vient de mourir (21 juin 1891). Cet étudiant en droit grandement fantaisiste s'était marié, était devenu conseiller de préfecture et sous-préfet.

et bien campée. Léopold Robert donnait de bons tableaux aux heures les plus troublées de sa vie mentale. Ainsi des autres. Ce qui disparaît d'abord dans la folie, c'est le pouvoir de contrôle et d'inhibition, c'est la faculté d'être attentif. La place demeure libre aux impulsions créées par la maladie. L'artiste perd le jugement des images relatives à son art qui s'offrent encore à lui ; le désordre commence dans ses idées de peintre, et s'accuse par le choix des sujets, par le défaut d'harmonie dans la composition. Les erreurs de dessin viennent les dernières ; la mémoire technique survit le plus longtemps, nous voulons dire l'association mécanique des images visuelles et motrices. Si la mémoire professionnelle du peintre est chose acquise, perfectionnée, elle a poussé en lui, répétons-le une fois encore, des racines vivaces et profondes ; les associations d'images qui la constituent répondent à des tendances innées et se sont formées au moins de très bonne heure dans le cerveau des sujets spécialement doués.

Une statistique comparative des aliénés peintres, délirants chroniques ou dégénérés et héréditaires, est à peu près impossible. Les registres des asiles publics ne nous donnent pas des renseignements précis ; il faudrait pouvoir dépouiller encore ceux des maisons de santé, où les malades de distinction sont envoyés de préférence.

Nous n'essayerons pas non plus de dresser le tableau de la *dernière maladie*. Il ne nous paraît pas que les artistes présentent aucune immunité ni peut-être même aucune élection morbide. Sur vingt-cinq noms français, pris au hasard, nous trouvons : un goutteux, deux malades de la pierre, un malade du foie, deux asthmatiques, un tuberculeux, quatre poitrinaires, morts d'épuisement ou de laryngite, quatre catarrheux ou emportés par une fluxion de poitrine

accidentelle, trois atteints d'infirmités ou morts de vieillesse (1), sept enfin frappés de paralysie ou d'apoplexie foudroyante (2).

Il resterait à calculer la durée moyenne de la vie. Mais le nombre des têtes n'est pas assez grand, et l'on ne connaît pas exactement tous les âges. Voici pourtant quelques chiffres. Nous prenons pour terme de comparaison la vie moyenne à partir de vingt-cinq ans, calculée pour la dernière période décennale en France : à cet âge, qui est celui où les peintres commencent à figurer sur nos tables, la vie moyenne est encore de trente-sept ans pour les hommes, soit, pour la vie entière, soixante-deux ans.

Or, nous avons obtenu : pour 143 peintres italiens, du XII[e] au XVIII[e] siècle, 61,3 ; — pour 233 peintres flamands et hollandais, durant la même période, 61,8 ; — pour 133 peintres français nés de 1600 environ à 1800, 65,3 ; — pour 11 peintres espagnols, dans la même période, 62,8 ; — pour 16 peintres anglais, 65,3 ; — enfin, pour 44 peintres français nés depuis 1800, 59,5, moyenne plus faible, parce que plusieurs cas de longévité n'y entrent point (3).

La moyenne varie donc, ce dernier chiffre écarté, de 4,0, selon le nombre des âges qui entrent dans le calcul, sans qu'on en puisse rien conclure relativement au siècle et au pays. Mais, si nous réunissons tous les âges, nous obtenons, pour 580 peintres, dans un laps de six siècles environ, une moyenne de 62,5, supérieure

(1) Poussin souffre d'un *mal de carnosité*, son « incommodité ordinaire » ; il accuse, dès l'âge de cinquante-quatre ans, la débilité de ses yeux, le peu de fermeté de sa main ; il est incommodé des chaleurs excessives de Rome et s'y enrhume souvent ; à soixante-six ans, le tremblement de ses membres augmente ; il devient perclus et meurt à soixante et onze ans.

(2) Jouvenet, soixante-dix ans ; J. Parrocel, cinquante-six ans ; Largillière, quatre-vingt-dix ans ; Oudry, soixante-neuf ans ; David, soixante-douze ans ; Paul Huet, soixante-cinq ans ; Th. Rousseau, cinquante-cinq ans.

(3) Meissonier ne figure pas dans notre liste ; Jean Gigoux est encore bien vivant, etc.

encore à celle que nous avons choisie pour terme de comparaison.

D'après ce tableau, les peintres seraient des privilégiés à l'égard de la longévité. Chose singulière, la moyenne serait plus élevée pour les musiciens que pour les peintres. Ainsi nous trouvons : pour 44 compositeurs italiens, depuis 1600 ou à peu près, 67 ; pour 24 compositeurs allemands, 63,1 ; pour 37 compositeurs français, 61,9 ; soit, pour 105 individus, 64,3.

Nous donnons ces chiffres pour ce qu'ils valent. Ils attestent au moins, d'une manière indirecte, l'équilibre ordinaire de l'artiste ; ils sont une des nombreuses vérifications qu'on peut fournir de la supériorité générale de certains hommes. Nous l'avions reconnue en maints passages, dans l'étude du caractère ; la pathologie ne dément pas ce résultat, elle le confirme. Le détraquement ne fait pas le génie, et, s'il l'accompagne quelquefois, il provient alors de l'abus des facultés ou des mauvaises conditions de leur exercice, plutôt que de leur présence. Les hommes de talent ne sont pas plus sujets à la folie que les médiocres, et ils n'y présentent pas davantage des signes particuliers qui autorisent à faire d'eux des monstres pathologiques, comme on a voulu qu'ils fussent aussi des monstres psychologiques.

Ne forçons jamais le sens des mots. Le génie met en œuvre, nous l'avons assez montré, des facultés qui sont communes à peu près à tous les hommes, si elles sont inégalement fortes et diversement distribuées dans chacun. Le génie, d'ailleurs, au sens le plus élevé qu'on puisse entendre, est une exception parmi les artistes eux-mêmes, et, dans le génie même, il n'y a d'exceptionnel que la rencontre de plusieurs dons heureux. Mais on l'attribue volontiers à tous ceux, quel que soit leur art, dont les

œuvres possèdent cet avantage de toucher les cordes humaines qui vibrent le plus profondément. Les peintres nous ont paru composer un type bien marqué entre ceux-là. Le lecteur en a vu les caractères rassemblés et discutés dans les pages de ce volume ; il en gardera l'image vivante après avoir fermé le livre.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Préface. 1

PREMIÈRE PARTIE

LE PHYSIQUE

Chapitre I. — Caractères physiques et physiologiques. 1
Le crâne; la saillie sus-orbitaire. — Physiognomonie; l'air peintre. — Qualités des perceptions en général. — Le tempérament. — Les sensuels; les actifs.

Chapitre II. — L'Hérédité. 16
Faculté et dons élémentaires. — Les peintres fils de peintres. — Les peintres fils d'ouvriers d'art. — Les peintres fils d'artisans, de commerçants, de bourgeois. — Les peintres sortis de hautes familles. — Remarques diverses.

DEUXIÈME PARTIE

LA VOCATION

Chapitre I. — Caractères esthétiques. 35
Signes généraux de la vocation; précocité, curiosité admirative. — Les anciens. — L'idée peintre. — Les modernes. — Notes et lettres.

Chapitre II. — La Mémoire professionnelle 55
La mémoire, instrument de la vocation. — Mémoires motrice et visuelle. — Exemples anciens. — Exemples modernes. — Mémoire et hallucination. — Le génie. — Les femmes peintres.

Chapitre III. — La Vision 76
L'organe visuel. — L'évolution de l'art au point de vue de l'analyse visuelle; les trois stages principaux de cette évolution. — Influence du procédé ; influence de la localité. — Témoignages historiques.

TROISIÈME PARTIE

LES QUALITÉS DE L'ESPRIT

Chapitre I. — Caractères intellectuels 91
Signes généraux : l'attention; genre et degré de culture; les lectures, les commerces d'amitié habituels. — Facilité d'élocution. — Les jeux. — La justesse du raisonnement et du jugement. — Faculté de généralisation, etc. — La religion des peintres.

Chapitre II. — Mémoires et aptitudes diverses 117
La mémoire professionnelle et les divers arts du dessin. — Mémoire auditive ; aptitude musicale. — Aptitude littéraire. — Mémoire scolaire; mémoire de l'abstraction et du symbole; aptitude scientifique. — Un portrait type. — Mémoire émotionnelle.

Chapitre III. — L'Œuvre et l'Artiste 140
Les influences et la personnalité. — La religion, le paganisme et les poètes. — Tendances qui dérivent de la nationalité, du climat, des habitudes civiles, du régime politique. — Événements contemporains. — Psychologie individuelle et sociale.

QUATRIÈME PARTIE

LE CARACTÈRE

Chapitre I. — Caractères égoïstes. 155
Le désir égoiste. Ses formes inférieures : l'avarice, la soif d'acquérir. — Ses formes supérieures : l'ambition de gloire. — L'aversion égoiste. Ses formes inférieures : la peur, la colère, la violence ; la méfiance, la ruse, le mensonge, la flatterie ; la vanité, la jalousie et l'envie. — Ses formes supérieures : le courage, la fierté, l'orgueil.

Chapitre II. — Caractères sympathiques 173
Affections de famille. — Amour conjugal ; les aventures et les mariages. — Relations sociales ; rapports du maître à l'élève et de l'élève au maître ; amitiés, camaraderie. — Sentiment national ; patriotisme.

Chapitre III. — Caractères volontaires 202
La volonté, expression du caractère. — Réactions correspondantes aux sentiments égoïstes et sympathiques. — La poussée du sentiment artistique. — Volonté pour l'action et volonté dans l'exécution. — L'attention volontaire. — La conviction, les antipathies. — Ordre et désordre, traduction active de caractères intellectuels. — Le dessin considéré comme une écriture.

Chapitre IV. — Caractères moraux ou sociaux 225
La moralité, harmonie de nos caractères essentiels. — Esquisse du portrait moral. — La situation sociale. — Valeur économique du peintre. — L'art et la morale.

CINQUIÈME PARTIE

LA PATHOLOGIE

Chapitre I. — Les Infirmités spéciales 239
La surdi-mutité. — Les défauts de la vision : myopie ; astygmatisme. Cas particuliers.

Chapitre II. — Les Misères du génie. 247
Folie et dégénérescence. — Les instables. — Les violents, les désordonnés, les mal adaptés, les tristes ; les malades ordinaires. Nervosité et hérédité. — Les suicidés, les aliénés. — Durée moyenne de la vie. — Conclusion.

ERRATA

Page 6, avant-dernière ligne, lire *marque* au lieu de *marques* ;
— 8, ligne 18, lire *éloquentes* au lieu de *élégantes* ;
— 54, ligne 9, lire *plein* au lieu de *pleins* ;
— 103, note 3, lire *A***, au lieu de *Il*, et supprimer les guillemets ;
— 108, note 2, 2e ligne, lire *Zur* au lieu de *bur* et *Be*... au lieu de *ze* ;
— 190, 1re ligne, lire *pour lui le*, au lieu de *le pour lui* ;
— 220, ligne 13, lire *principale* au lieu de *distinctive* ;
— 229, 5e avant-dernière ligne, lire *dédaignaient* au lieu de *dédaignant*.

Tours, imp. E. Arrault et Cie, 6, rue de la Préfecture.

FÉLIX ALCAN, Éditeur
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie

PHILOSOPHIE — HISTOIRE

CATALOGUE
DES
Livres de Fonds

	Pages.
BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE.	
Format in-16	2
Format in-8	5
COLLECTION HISTORIQUE DES GRANDS PHILOSOPHES	11
Philosophie ancienne	11
Philosophie moderne	11
Philosophie anglaise	12
Philosophie allemande	12
Philosophie anglaise contemporaine	13
Philosophie allemande contemporaine	13
Philosophie italienne contemporaine	13
LES GRANDS PHILOSOPHES	13
MINISTRES ET HOMMES D'ÉTAT	13
BIBLIOTHÈQUE GÉNÉRALE DES SCIENCES SOCIALES	14
BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE	15
PUBLICATIONS HISTORIQUES ILLUSTRÉES	17
BIBLIOTHÈQUE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS	18
TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE	18
ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE LYON	19
RECUEIL DES INSTRUCTIONS DIPLOMATIQUES	19
INVENTAIRE ANALYTIQUE DES ARCHIVES DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES	19
REVUE PHILOSOPHIQUE	20
REVUE GERMANIQUE	20
JOURNAL DE PSYCHOLOGIE	20
REVUE HISTORIQUE	20
ANNALES DES SCIENCES POLITIQUES	20
REVUE DE L'ÉCOLE D'ANTHROPOLOGIE	20
REVUE ÉCONOMIQUE INTERNATIONALE	20
SOCIÉTÉ POUR L'ÉTUDE PSYCHOLOGIQUE DE L'ENFANT	20
BIBLIOTHÈQUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONALE	21
Par ordre d'apparition	21
Par ordre de matières	24
RÉCENTES PUBLICATIONS NE SE TROUVANT PAS DANS LES COLLECTIONS PRÉCÉDENTES	25
BIBLIOTHÈQUE UTILE	30
TABLE DES AUTEURS	31
TABLE DES AUTEURS ÉTUDIÉS	32

On peut se procurer tous les ouvrages qui se trouvent dans ce Catalogue par l'intermédiaire des libraires de France et de l'Étranger.

On peut également les recevoir franco *par la poste, sans augmentation des prix désignés, en joignant à la demande des* TIMBRES-POSTE FRANÇAIS *ou un* MANDAT *sur Paris.*

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108
PARIS, 6e

OCTOBRE 1905

Les titres précédés d'un *astérisque* sont recommandés par le Ministère de l'Instruction publique pour les Bibliothèques des élèves et des professeurs et pour les distributions de prix des lycées et collèges.

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

Volumes in-16, brochés, à 2 fr. 50.

Cartonnés toile, 3 francs. — En demi-reliure, plats papier, 4 francs.

La *psychologie*, avec ses auxiliaires indispensables, l'*anatomie* et la *physiologie du système nerveux*, la *pathologie mentale*, la *psychologie des races inférieures et des animaux*, les *recherches expérimentales des laboratoires*; — la *logique*; — les *théories générales fondées sur les découvertes scientifiques*; — l'*esthétique*; — les *hypothèses métaphysiques*; — la *criminologie* et la *sociologie*; — l'*histoire des principales théories philosophiques*; tels sont les principaux sujets traités dans cette Bibliothèque.

ALLIER (R.). ***La Philosophie d'Ernest Renan.** 2e édit. 1903.
ARRÉAT (L.). * **La Morale dans le drame, l'épopée et le roman.** 3e édition.
— ***Mémoire et imagination** (Peintres, Musiciens, Poètes, Orateurs). 2e édit.
— **Les Croyances de demain.** 1898.
— **Dix ans de philosophie.** 1900.
— **Le Sentiment religieux en France.** 1903.
BALLET (G.). **Le Langage intérieur et les diverses formes de l'aphasie.** 2e édit.
BAYET (A.). **La morale scientifique.** 1905.
BEAUSSIRE, de l'Institut. * **Antécédents de l'hégél. dans la philos. française.**
BERGSON (H.), de l'Institut, professeur au Collège de France. ***Le Rire.** Essai sur la signification du comique. 3e édition. 1904.
BERTAULD. **De la Philosophie sociale.**
BINET (A.), directeur du lab. de psych. physiol. de la Sorbonne. **La Psychologie du raisonnement,** expériences par l'hypnotisme. 3e édit.
BLONDEL. **Les Approximations de la vérité.** 1900.
BOS (C.), docteur en philosophie. * **Psychologie de la croyance.** 2e édit. 1905.
BOUCHER (M.). **L'hyperespace, le temps, la matière et l'énergie.** 2e édit. 1905.
BOUGLÉ, prof. à l'Univ. de Toulouse. **Les Sciences sociales en Allemagne.** 2e éd. 1902.
BOURDEAU (J.). **Les Maîtres de la pensée contemporaine.** 4e édit. 1906.
— **Socialistes et sociologues.** 1905.
BOUTROUX, de l'Institut. * **De la contingence des lois de la nature.** 5e éd. 1905.
BRUNSCHVICG, professeur au lycée Henri IV, docteur ès lettres. ***Introduction à la vie de l'esprit.** 2e édit. 1906.
— **L'Idéalisme contemporain.** 1905.
CARUS (P.). ***Le Problème de la conscience du moi,** trad. par M. A. MONOD.
COSTE (Ad.). **Dieu et l'âme.** 2e édit. précédée d'une préface par R. Worms. 1903.
CRESSON (A.), docteur ès lettres. **La Morale de Kant.** 2e édit. (Cour. par l'Institut.)
— **Le Malaise de la pensée philosophique.** 1905.
DANVILLE (Gaston). **Psychologie de l'amour.** 3e édit. 1903.
DAURIAC (L.). **La Psychologie dans l'Opéra français** (Auber, Rossini, Meyerbeer).
DUGAS, docteur ès lettres. * **Le Psittacisme et la pensée symbolique.** 1896.
— **La Timidité.** 3e éd. 1903
— **Psychologie du rire.** 1902.
— **L'absolu.** 1904.
DUNAN, docteur ès lettres. **La théorie psychologique de l'Espace.**
DUPRAT (G.-L.), docteur ès lettres. **Les Causes sociales de la Folie.** 1900.
— **Le Mensonge.** *Etude psychologique.* 1903.
DURAND (de Gros). * **Questions de philosophie morale et sociale.** 1902.
DURKHEIM (Émile), chargé du cours de pédagogie à la Sorbonne.* **Les règles de la méthode sociologique.** 3e édit. 1904.
D'EICHTHAL (Eug.). **Les Problèmes sociaux et le Socialisme.** 1899.

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-12, à 2 fr. 50 le vol.

ENCAUSSE (Papus). **L'occultisme et le spiritualisme.** 2e édit. 1903.
ESPINAS (A.), de l'Institut, prof. à la Sorbonne. * **La Philosophie expérimentale en Italie.**
FAIVRE (E.). **De la Variabilité des espèces.**
FÉRÉ (Ch.). **Sensation et Mouvement.** Étude de psycho-mécanique, avec fig. 2e éd.
— **Dégénérescence et Criminalité**, avec figures. 3e édit.
FERRI (E.). ***Les Criminels dans l'Art et la Littérature.** 2e édit. 1902.
FIERENS-GEVAERT. **Essai sur l'Art contemporain.** 2e éd. 1903. (Cour. par l'Ac. fr.).
— **La Tristesse contemporaine**, essai sur les grands courants moraux et intellectuels du XIXe siècle. 4e édit. 1904. (Couronné par l'Institut.)
— * **Psychologie d'une ville.** *Essai sur Bruges.* 2e édit. 1902.
— **Nouveaux essais sur l'Art contemporain.** 1903.
FLEURY (Maurice de). **L'Ame du criminel.** 1898.
FONSEGRIVE, professeur au lycée Buffon. **La Causalité efficiente.** 1893.
FOUILLÉE (A.), de l'Institut. **La propriété sociale et la démocratie.** 4e éd. 1904.
FOURNIÈRE (E.). **Essai sur l'individualisme.** 1901.
FRANCK (Ad.), de l'Institut. * **Philosophie du droit pénal.** 5e édit.
GAUCKLER. **Le Beau et son histoire.**
GELEY (Dr G.). **L'être subconscient.** 2e édit. 1905.
GOBLOT (E.), professeur à l'Université de Caen. **Justice et liberté.** 1902.
GODFERNAUX (G.), docteur ès lettres. **Le Sentiment et la Pensée**, 2e éd. 1906.
GRASSET (J.), professeur à la Faculté de médecine de Montpellier. **Les limites de la biologie.** 3e édit. 1906. Préface de Paul BOURGET.
GREEF (de). **Les Lois sociologiques.** 3e édit.
GUYAU. * **La Genèse de l'idée de temps.** 2e édit.
HARTMANN (E. de). **La Religion de l'avenir.** 5e édit.
— **Le Darwinisme**, ce qu'il y a de vrai et de faux dans cette doctrine. 6e édit.
HERBERT SPENCER. * **Classification des sciences.** 6e édit.
— **L'Individu contre l'État.** 5e édit.
HERCKENRATH. (C.-R.-C.) **Problèmes d'Esthétique et de Morale.** 1897.
JAELL (Mme). * **La Musique et la psycho-physiologie.** 1895.
— **L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques**, avec fig. 1904.
JAMES (W.). **La théorie de l'émotion**, préf. de G. DUMAS, chargé de cours à la Sorbonne. Traduit de l'anglais. 1902.
JANET (Paul), de l'Institut. * **La Philosophie de Lamennais.**
LACHELIER, de l'Institut. **Du fondement de l'induction**, suivi de **psychologie et métaphysique.** 4e édit. 1902.
LAISANT (C.). **L'Éducation fondée sur la science.** Préface de A. NAQUET. 2e éd. 1905.
LAMPÉRIÈRE (Mme A.). * **Rôle social de la femme**, son éducation. 1898.
LANDRY (A.), agrégé de philos., docteur ès lettres. **La responsabilité pénale.** 1902.
LANESSAN (J.-L. de). **La Morale des philosophes chinois** 1896.
LANGE, professeur à l'Université de Copenhague. * **Les Émotions**, étude psycho-physiologique, traduit par G. Dumas. 2e édit. 1902.
LAPIE, maître de conf. à l'Univ. de Bordeaux. **La Justice par l'État.** 1899.
LAUGEL (Auguste). **L'Optique et les Arts.**
LE BON (Dr Gustave). * **Lois psychologiques de l'évolution des peuples.** 7e édit.
— * **Psychologie des foules.** 10e édit.
LÉCHALAS. * **Etude sur l'espace et le temps.** 1895.
LE DANTEC, chargé du cours d'Embryologie générale à la Sorbonne. **Le Déterminisme biologique et la Personnalité consciente.** 2e édit.
— * **L'Individualité et l'Erreur individualiste.** 2e édit. 1905.
— **Lamarckiens et Darwiniens**, 2e édit. 1904.
LEFÈVRE (G.), prof. à l'Univ. de Lille. **Obligation morale et idéalisme.** 1895.
LIARD, de l'Inst., vice-rect. Acad. Paris. * **Les Logiciens anglais contemporains** 4e éd.
— **Des définitions géométriques et des définitions empiriques.** 3e édit.
LICHTENBERGER (Henri), maître de conférences à la Sorbonne. * **La philosophie de Nietzsche.** 9e édit. 1906.
— * **Friedrich Nietzsche. Aphorismes et fragments choisis.** 3e édit. 1906.

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-12, à 2 fr. 50 le vol.

LOMBROSO. **L'Anthropologie criminelle et ses récents progrès.** 4e édit. 1901.
— **Les Applications de l'anthropologie criminelle.** 1892.
LUBBOCK (Sir John). * **Le Bonheur de vivre.** 2 volumes. 9e édit. 1905.
— * **L'Emploi de la vie.** 6e éd. 1905.
LYON (Georges), recteur de l'Académie de Lille. * **La Philosophie de Hobbes.**
MARGUERY (E.). **L'Œuvre d'art et l'évolution.** 2e édit. 1905.
MAUXION, professeur à l'Université de Poitiers. * **L'éducation par l'instruction** *et les Théories pédagogiques de Herbart.* 1900.
— * **Essai sur les éléments et l'évolution de la moralité.** 1904.
MILHAUD (G.), professeur à l'Université de Montpellier. * **Le Rationnel.** 1898.
— * **Essai sur les conditions et les limites de la Certitude logique.** 2e édit. 1898.
MOSSO. * **La Peur.** Étude psycho-physiologique (avec figures). 3e édit.
— * **La Fatigue intellectuelle et physique**, trad. Langlois. 5e édit.
MURISIER (E.), professeur à la Faculté des lettres de Neuchâtel (Suisse). **Les Maladies du sentiment religieux.** 2e édit. 1903.
NAVILLE (E.), doyen de la Faculté des lettres et sciences sociales de l'Université de Genève. **Nouvelle classification des sciences.** 2e édit. 1901.
NORDAU (Max). * **Paradoxes psychologiques**, trad. Dietrich. 5e édit. 1904.
— **Paradoxes sociologiques**, trad. Dietrich. 4e édit. 1904.
— * **Psycho-physiologie du Génie et du Talent**, trad. Dietrich. 3e édit. 1902.
NOVICOW (J.). **L'Avenir de la Race blanche.** 2e édit. 1903.
OSSIP-LOURIÉ, lauréat de l'Institut. **Pensées de Tolstoï.** 2e édit. 1902.
— * **Nouvelles Pensées de Tolstoï.** 1903.
— * **La Philosophie de Tolstoï.** 2e édit. 1903.
— * **La Philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen.** 1900.
— **Le Bonheur et l'Intelligence.** 1904.
PALANTE (G.), agrégé de l'Université. **Précis de sociologie.** 2e édit. 1903.
PAULHAN (Fr.). **Les Phénomènes affectifs et les lois de leur apparition.** 2e éd. 1901.
— * **Joseph de Maistre et sa philosophie.** 1893.
— * **Psychologie de l'invention.** 1900.
— * **Analystes et esprits synthétiques.** 1903.
— **La fonction de la mémoire et le souvenir affectif.** 1904.
PHILIPPE (J.). **L'Image mentale**, avec fig. 1903.
PHILIPPE (J.) et PAUL-BONCOUR (J.). **Les anomalies mentales chez les écoliers.** 1905.
PILLON (F.). * **La Philosophie de Ch. Secrétan.** 1898.
PIOGER (Dr Julien). **Le Monde physique**, essai de conception expérimentale. 1893.
QUEYRAT, prof. de l'Univ. * **L'Imagination et ses variétés chez l'enfant.** 2e édit.
— * **L'Abstraction**, son rôle dans l'éducation intellectuelle. 1894.
— * **Les Caractères et l'éducation morale.** 2e éd. 1901.
— * **La logique chez l'enfant et sa culture.** 1902.
— * **Les jeux des enfants.** 1905.
REGNAUD (P.), professeur à l'Université de Lyon. **Logique évolutionniste.** *L'Entendement dans ses rapports avec le langage.* 1897.
— **Comment naissent les mythes.** 1897.
RENARD (Georges), professeur au Conservatoire des arts et métiers. **Le régime socialiste**, *son organisation politique et économique.* 5e édit. 1905.
RÉVILLE (A.), professeur au Collège de France. **Histoire du dogme de la Divinité de Jésus-Christ.** 3e édit. 1904.
RIBOT (Th.), de l'Institut, professeur honoraire au Collège de France, directeur de la *Revue philosophique.* **La Philosophie de Schopenhauer.** 10e édition.
— * **Les Maladies de la mémoire.** 18e édit.
— * **Les Maladies de la volonté.** 21e édit.
— * **Les Maladies de la personnalité.** 11e édit.
— * **La Psychologie de l'attention.** 6e édit.
RICHARD (G.), chargé du cours de sociologie à l'Université de Bordeaux. * **Socialisme et Science sociale.** 2e édit.
RICHET (Ch.). **Essai de psychologie générale.** 5e édit. 1903.
ROBERTY (E. de). **L'Inconnaissable, sa métaphysique, sa psychologie.**
— **L'Agnosticisme.** Essai sur quelques théories pessim. de la connaissance. 2e édit.

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-12 à 2 fr. 50 le vol

ROBERTY (E. de). **La Recherche de l'Unité.** 1893.
— **Auguste Comte et Herbert Spencer.** 2e édit.
— ***Le Bien et le Mal.** 1896.
— **Le Psychisme social.** 1897.
— **Les Fondements de l'Ethique.** 1898.
— **Constitution de l'Éthique.** 1901.
ROISEL. **De la Substance.**
— **L'Idée spiritualiste.** 2e éd. 1901.
ROUSSEL-DESPIERRES. **L'Idéal esthétique.** *Philosophie de la beauté.* 1904.
SCHOPENHAUER. ***Le Fondement de la morale,** trad. par M. A. Burdeau. 7e édit.
— ***Le Libre arbitre,** trad. par M. Salomon Reinach, de l'Institut. 8e éd.
— **Pensées et Fragments,** avec intr. par M. J. Bourdeau. 18e édit.
— **Écrivains et style.** Traduct. Dietrich. 1905.
SOLLIER (Dr P.). **Les Phénomènes d'autoscopie,** avec fig. 1903.
STUART MILL. ***Auguste Comte et la Philosophie positive.** 6e édit.
— ***L'Utilitarisme.** 4e édit.
— **Correspondance inédite avec Gust. d'Eichthal (1828-1842)—(1864-1871). 1898**
Avant-propos et trad. par Eug. d'Eichthal.
SULLY PRUDHOMME, de l'Académie française, et Ch. RICHET, professeur à l'Université de Paris. **Le problème des causes finales.** 2e édit. 1904.
SWIFT. **L'Éternel conflit.** 1901.
TANON (L.). ***L'Évolution du droit et la Conscience sociale.** 2e édit. 1905.
TARDE, de l'Institut. **La Criminalité comparée.** 5e édit. 1902.
— ***Les Transformations du Droit.** 2e édit. 1899.
— ***Les Lois sociales.** 4e édit. 1904.
THAMIN (R.), recteur de l'Acad. de Bordeaux. ***Éducation et Positivisme** 2e édit.
THOMAS (P. Félix). ***La suggestion,** son rôle dans l'éducation. 2e édit. 1898.
— ***Morale et éducation,** 2e édit. 1905.
TISSIÉ. ***Les Rêves,** avec préface du professeur Azam. 2e éd. 1898.
WECHNIAKOFF. **Savants, penseurs et artistes,** publié par Raphael Petrucci.
WUNDT. **Hypnotisme et Suggestion.** Étude critique, traduit par M. Keller 2e édit. 1902.
ZELLER. **Christian Baur et l'École de Tubingue,** traduit par M. Ritter.
ZIEGLER. **La Question sociale est une Question morale,** trad. Palante. 3e édit

---

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

Volumes in-8, brochés à 3 fr. 75, 5 fr., 7 fr. 50, 10 fr., 12 fr. 50 et 15 fr.
Cart. angl., 1 fr. en plus par vol., Demi-rel. en plus, 2 fr. par vol.

ADAM (Ch.), recteur de l'Académie de Nancy. ***La Philosophie en France** (première moitié du XIXe siècle). 7 fr. 50
ALENGRY (Franck), docteur ès lettres, inspecteur d'académie. ***Essai historique et critique sur la Sociologie chez Aug. Comte.** 1900. 10 fr.
ARNOLD (Matthew). **La Crise religieuse.** 7 fr. 50
ARRÉAT. ***Psychologie du peintre.** 5 fr.
AUBRY (Dr P.). **La Contagion du meurtre.** 1896. 3e édit. 5 fr.
BAIN (Alex.). **La Logique inductive et déductive.** Trad. Compayré. 2 vol. 3e éd. 20 fr.
— ***Les Sens et l'Intelligence.** Trad. Cazelles. 3e édit. 10 fr.
BALDWIN (Mark), professeur à l'Université de Princeton (États-Unis). **Le Développement mental chez l'enfant et dans la race.** Trad. Nourry. 1897. 7 fr. 50
BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE, de l'Institut. **La Philosophie dans ses rapports avec les sciences et la religion.** 5 fr.
BARZELOTTI, prof. à l'Univ. de Rome. ***La Philosophie de H. Taine.** 1900. 7 fr. 50
BAZAILLAS (A.), docteur ès lettres, professeur au lycée Condorcet. **La Vie personnelle,** *Étude sur quelques illusions de la perception extérieure.* 1905. 5 fr.
BERGSON (H.), de l'Institut, professeur au Collège de France. ***Matière et mémoire,** essai sur les relations du corps à l'esprit. 2e édit. 1900. 5 fr.
— **Essai sur les données immédiates de la conscience.** 4e édit. 1901. 3 fr. 75
BERTRAND, prof. à l'Université de Lyon. ***L'Enseignement intégral.** 1898. 5 fr.
— **Les Études dans la démocratie.** 1900. 5 fr.

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-8.

BOIRAC (Émile), recteur de l'Académie de Dijon. * **L'Idée du Phénomène.** 5 fr.
BOUGLÉ, prof. à l'Univ. de Toulouse. * **Les Idées égalitaires.** 1899. 3 fr. 75
BOURDEAU (L.). **Le Problème de la mort.** 4e édition. 1904. 5 fr.
— **Le Problème de la vie.** 1901. 7 fr. 50
BOURDON, professeur à l'Université de Rennes. * **L'Expression des émotions et des tendances dans le langage.** 7 fr. 50
BOUTROUX (E.), de l'Inst. **Etudes d'histoire de la philosophie.** 2e éd. 1901. 7 fr. 50
BRAUNSCHVICG (M.), docteur ès lettres, prof. au lycée de Toulouse. **Le sentiment du beau et le sentiment poétique.** *Essai sur l'esthétique du vers.* 1904. 3 fr. 75
BRAY (L.). **Du beau.** 1902. 5 fr.
BROCHARD (V.), de l'Institut. **De l'Erreur.** 2e édit. 1897. 5 fr.
BRUNSCHVICG (E.), prof. au lycée Henri IV, doct. ès lett. **La Modalité du jugement.** 5 fr.
CARRAU (Ludovic), professeur à la Sorbonne. **La Philosophie religieuse en Angleterre,** depuis Locke jusqu'à nos jours. 5 fr.
CHABOT (Ch.), prof. à l'Univ. de Lyon. * **Nature et Moralité.** 1897. 5 fr.
CLAY (R.). * **L'Alternative,** *Contribution à la Psychologie.* 2e édit. 10 fr.
COLLINS (Howard). * **La Philosophie de Herbert Spencer,** avec préface de Herbert Spencer, traduit par H. de Varigny. 4e édit. 1904. 10 fr.
COMTE (Aug.). **La Sociologie,** résumé par E. Rigolage. 1897. 7 fr. 50
CONTA (B.). **Théorie de l'ondulation universelle.** 1894. 3 fr. 75
COSENTINI (F.). **La Sociologie génétique.** *Essai sur la pensée et la vie sociale préhistoriques.* 1905. 3 fr. 75
COSTE. **Les Principes d'une sociologie objective.** 3 fr. 75
— **L'Expérience des peuples et les prévisions qu'elle autorise.** 1900. 10 fr.
CRÉPIEUX-JAMIN. **L'Écriture et le Caractère.** 4e édit. 1897. 7 fr. 50
CRESSON, doct. ès lettres. **La Morale de la raison théorique.** 1903. 5 fr.
DAURIAC (L.). **Essai sur l'esprit musical.** 1904. 5 fr.
DE LA GRASSERIE (R.), lauréat de l'Institut. **Psychologie des religions.** 1899. 5 fr.
DELBOS (V.), maît. de conf. à la Sorb. **La philosophie pratique de Kant.** 1905. 12 fr. 50
DEWAULE, docteur ès lettres. * **Condillac et la Psychol. anglaise contemp.** 5 fr.
DRAGHICESCO. **L'Individu dans le déterminisme social.** 1904. 7 fr. 50
DUMAS (G.), chargé de cours à la Sorbonne. * **La Tristesse et la Joie.** 1900. 7 fr. 50
— **Psychologie de deux messies.** *Saint-Simon et Auguste Comte.* 1905. 5 fr.
DUPRAT (G. L.), docteur ès lettres. **L'Instabilité mentale.** 1899. 5 fr.
DUPROIX (P.), professeur à l'Université de Genève. * **Kant et Fichte et le problème de l'éducation.** 2e édit. 1897. (Ouvrage couronné par l'Académie française.) 5 fr.
DURAND (de Gros). **Aperçus de taxinomie générale.** 1898. 5 fr.
— **Nouvelles recherches sur l'esthétique et la morale.** 1899. 5 fr.
— **Variétés philosophiques.** 2e édit. revue et augmentée. 1900. 5 fr.
DURKHEIM, chargé du cours de pédagogie à la Sorbonne. * **De la division du travail social** 2e édit. 1901. 7 fr. 50
— **Le Suicide,** *étude sociologique.* 1897. 7 fr. 50
— * **L'année sociologique** : 8 années parues.

1re Année (1896-1897). — Durkheim : La prohibition de l'inceste et ses origines. — G. Simmel : Comment les formes sociales se maintiennent. — *Analyses* des travaux de sociologie publiés du 1er Juillet 1896 au 30 Juin 1897. 10 fr.

2e Année (1897-1898). — Durkheim : De la définition des phénomènes religieux. — Hubert et Mauss : La nature et la fonction du sacrifice. — *Analyses.* 10 fr.

3e Année (1898-1899). — Ratzel : Le sol, la société, l'État. — Richard : Les crises sociales et la criminalité. — Steinmetz : Classification des types sociaux. — *Analyses.* 10 fr.

4e Année (1899-1900). — Bouglé : Remarques sur le régime des castes. — Durkheim : Deux lois de l'évolution pénale. — Charmont : Notes sur les causes d'extinction de la propriété corporative. *Analyses.* 10 fr.

5e Année (1900-1901). — F. Simiand : Remarques sur les variations du prix du charbon au xixe siècle. — Durkheim : Sur le Totémisme. — *Analyses.* 10 fr.

6e Année (1901-1902). — Durkheim et Mauss : De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives. — Bouglé : Les théories récentes sur la division du travail. — *Analyses.* 12 fr. 50

7e Année (1902-1903). — H. Hubert et Mauss : Esquisse d'une théorie générale de la magie. — *Analyses.* 12 fr. 50

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-8.

8e Année (1903-1904). — H. BOURGIN : La boucherie à Paris au XIXe siècle. — E. DURKHEIM : L'organisation matrimoniale australienne. — *Analyses* 12 fr. 50
EGGER (V.), prof. à la Fac. des lettres de Paris. **La parole intérieure** 2e éd. 1904. 5 fr.
ESPINAS (A.), professeur à la Sorbonne. ***La Philosophie sociale du XVIIIe siècle et la Révolution française.** 1898. 7 fr. 50
FERRERO (G.). **Les Lois psychologiques du symbolisme.** 1895. 5 fr.
FERRI (Louis) **La Psychologie de l'association, depuis Hobbes.** 7 fr 50
FERRI (Enrico). **La Sociologie criminelle.** Traduction L. TERRIER. 1905. 10 fr.
FINOT (J.). **Le préjugé des races.** 1905. 7 fr. 50
FLINT, prof. à l'Univ. d'Édimbourg. ***La Philos. de l'histoire en Allemagne.** 7 fr. 50
FONSEGRIVE, prof. au lycée Buffon. ***Essai sur le libre arbitre.** 2e édit. 1895. 10 fr.
FOUCAULT, docteur ès lettres. **La psychophysique.** 1903. 7 fr. 50
— **Le Rêve.** 1906. 5 fr.
FOUILLÉE (Alf.), de l'Institut. ***La Liberté et le Déterminisme.** 4e édit. 7 fr. 50
— **Critique des systèmes de morale contemporains.** 4e édit. 7 fr. 50
— ***La Morale, l'Art, la Religion,** d'après GUYAU. 5e édit. augm. 3 fr. 75
— **L'Avenir de la Métaphysique fondée sur l'expérience.** 2e édit. 5 fr
— *** L'Évolutionnisme des idées-forces.** 3e édit. 7 fr. 50
— *** La Psychologie des idées-forces.** 2 vol. 2e édit. 15 fr.
— *** Tempérament et caractère.** 3e édit. 7 fr. 50
— **Le Mouvement positiviste et la conception sociol. du monde.** 2e édit. 7 fr. 50
— **Le Mouvement idéaliste et la réaction contre la science posit.** 2e édit. 7 fr. 50
— *** Psychologie du peuple français.** 3e édit. 7 fr. 50
— ***La France au point de vue moral.** 2e édit. 7 fr. 50
— ***Esquisse psychologique des peuples européens.** 2e édit. 1903. 10 fr.
— ***Nietzsche et l'immoralisme.** 2e édit. 1903. 5 fr.
— **Le moralisme de Kant et l'immoralisme contemporain.** 1905. 7 fr. 50
— **Les éléments sociologiques de la morale.** 1906. 7 fr. 50
FOURNIÈRE (E.). ***Les théories socialistes au XIXe siècle,** de BABEUF à PROUDHON 1904. 7 fr. 50
FULLIQUET. **Essai sur l'Obligation morale.** 1898. 7 fr. 50
GAROFALO, prof. à l'Université de Naples. **La Criminologie.** 5e édit. refondue. 7 fr. 50
— **La Superstition socialiste.** 1895. 5 fr.
GÉRARD-VARET, prof. à l'Univ. de Dijon. **L'Ignorance et l'Irréflexion.** 1899. 5 fr.
GLEY (Dr E.), professeur agrégé à la Faculté de médecine de Paris. **Etudes de psychologie physiologique et pathologique,** avec fig. 1903. 5 fr.
GOBLOT (E.), Prof. à l'Université de Caen. ***Classification des sciences.** 1898. 5 fr
GORY (G.). **L'Immanence de la raison dans la connaissance sensible.** 5 fr.
GREEF (de), prof. à l'Univ. nouvelle de Bruxelles. **Le Transformisme social.** 7 fr. 50
— **La sociologie économique.** 1904. 3 fr. 75
GROOS (K.), prof. à l'Université de Bâle. ***Les jeux des animaux.** 1902. 7 fr. 50
GURNEY, MYERS et PODMORE. **Les Hallucinations télépathiques,** préf. de CH. RICHET. 4e éd. 7 fr. 50
GUYAU (M.). *** La Morale anglaise contemporaine.** 5e édit. 7 fr. 50
— **Les Problèmes de l'esthétique contemporaine.** 6e édit. 5 fr.
— **Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction.** 6e édit. 5 fr.
— **L'Irréligion de l'avenir,** étude de sociologie. 9e édit. 7 fr. 50
— *** L'Art au point de vue sociologique.** 6e édit. 7 fr. 50
— ***Education et Hérédité,** étude sociologique. 7e édit. 5 fr.
HALÉVY (Élie), docteur ès lettres, professeur à l'École des sciences politiques ***La Formation du radicalisme philosophique,** 3 vol., chacun 7 fr. 50
HANNEQUIN, prof. à l'Univ. de Lyon. **L'hypothèse des atomes.** 2e édit. 1899. 7 fr. 50
HARTENBERG (Dr Paul). **Les Timides et la Timidité.** 2e édit. 1904. 5 fr
HÉBERT (M.). **L'Évolution de la foi catholique.** 1905 5 fr.
HERBERT SPENCER. ***Les premiers Principes.** Traduc. Cazelles. 9e éd. 10 fr.
— *** Principes de biologie.** Traduct. Cazelles. 4e édit. 2 vol. 20 fr
— *** Principes de psychologie.** Trad. par MM. Ribot et Espinas. 2 vol. 20 fr.
— ***Principes de sociologie.** 4 vol., traduits par MM. Cazelles et Gerschel : Tome I. *Données de la sociologie.* 10 fr. — Tome II. *Inductions de la sociologie. Relations domestiques.* 7 fr. 50 — Tome III. *Institutions cérémonielles et politiques.* 5 fr. — Tome IV. *Institutions ecclésiastiques.* 3 fr. 75. — Tome V. *Institutions professionnelles.* 7 fr. 50

Suite de la *Bibliotheque de philosophie contemporaine*, format in-8.

HERBERT SPENCER. * **Essais sur le progrès.** Trad. A. Burdeau. 5e édit. 7 fr. 50
— **Essais de politique.** Trad. A. Burdeau. 4e édit. 7 fr. 50
— **Essais scientifiques.** Trad. A. Burdeau. 3e édit. 7 fr. 50
— * **De l'Education physique, intellectuelle et morale.** 10e édit. 5 fr.
— Justice. 7 fr. 50
— Le rôle moral de la bienfaisance. 7 fr. 50
— La Morale des différents peuples. 7 fr. 50
HIRTH (G.). ***Physiologie de l'Art.** Trad. et introd. de L. Arréat. 5 fr.
HOFFDING, prof. à l'Univ. de Copenhague. **Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience.** Trad. L. POITEVIN. Préf. de Pierre JANET. 2e éd. 1903. 7 fr. 50
— Histoire de la Philosophie moderne. Traduit de l'allemand par M. BORDIER, préf. de M. V. DELBOS. 1906. T. I. 10 fr. Le tome II terminant l'ouvrage, paraîtra en 1906.
ISAMBERT (G.). Les idées socialistes en France (1815-1848) 1905. 7 fr. 50
JACOBY (Dr P.). **Études sur la sélection chez l'homme.** 2e édition. 1904. 10 fr.
JANET (Paul), de l'Institut. * **Les Causes finales.** 4e édit. 10 fr.
— * **Œuvres philosophiques de Leibniz.** 2e édit. 2 vol. 1900. 20 fr.
JANET (Pierre), professeur au Collège de France. * **L'Automatisme psychologique,** 4e édit. 7 fr. 50
JAURÈS (J.), docteur ès lettres. **De la réalité du monde sensible.** 2e éd. 1902. 7 fr. 50
KARPPE (S.), docteur ès lettres. **Essais de critique d'histoire et de philosophie.** 1902. 3 fr. 75
LALANDE (A.), maître de conférences à la Sorbonne, ***La Dissolution opposée à l'évolution,** dans les sciences physiques et morales. 1899. 7 fr. 50
LANDRY (A.), docteur ès lettres, agrégé de philosophie. **Principes de morale rationnelle.** 1906. 5 fr.
LANESSAN (J.-L. de). **La Morale des religions.** 1905. 10 fr.
LANG (A.). ***Mythes, Cultes et Religion.** Introduc. de Léon Marillier. 1896. 10 fr.
LAPIE (P.), maît. de conf. à l'Univ. de Bordeaux. **Logique de la volonté** 1902. 7 fr. 50
LAUVRIÈRE, docteur ès lettres, prof. au lycée Charlemagne. **Edgar Poë.** *Sa vie et son œuvre. Essai de psychologie pathologique.* 1904. 10 fr.
LAVELEYE (de). ***De la Propriété et de ses formes primitives.** 5e édit. 10 fr.
— ***Le Gouvernement dans la démocratie.** 2 vol. 3e édit. 1896. 15 fr.
LE BON (Dr Gustave). ***Psychologie du socialisme.** 4e éd. refondue. 1905. 7 fr. 50
LECHALAS (G.). **Études esthétiques.** 1902. 5 fr.
LECHARTIER (G.). **David Hume, moraliste et sociologue.** 1900. 5 fr.
LECLÈRE (A.), docteur ès lettres. **Essai critique sur le droit d'affirmer.** 1901. 5 fr.
LE DANTEC, chargé de cours à la Sorbonne. **L'unité dans l'être vivant.** 1902. 7 fr. 50
— **Les Limites du connaissable,** *la vie et les phénom. naturels.* 2e éd. 1904. 3 fr. 75
LÉON (Xavier). ***La philosophie de Fichte,** *ses rapports avec la conscience contemporaine,* Préface de E. BOUTROUX, de l'Institut. 1902. (Couronné par l'Institut.) 10 fr.
LEROY (E. Bernard). **Le Langage.** *La fonction normale et pathologique de cette fonction.* 1905. 5 fr.
LÉVY (A.), maître de conf. à l'Un. de Nancy. **La philosophie de Feuerbach.** 1904. 10 fr.
LÉVY-BRUHL (L.), prof. adjoint à la Sorbonne. ***La Philosophie de Jacobi.** 1894. 5 fr.
— ***Lettres inédites de J.-S. Mill à Auguste Comte,** *publiées avec les réponses de Comte et une introduction.* 1899. 10 fr.
— ***La Philosophie d'Auguste Comte.** 2e édit. 1905. 7 fr. 50
— ***La Morale et la Science des mœurs.** 2e édit. 1905. 5 fr.
LIARD, de l'Institut, vice-recteur de l'Acad. de Paris. ***Descartes,** 2e éd. 1903. 5 fr.
— * **La Science positive et la Métaphysique,** 5e édit. 7 fr. 50
LICHTENBERGER (H.), maître de conférences à la Sorbonne. ***Richard Wagner, poète et penseur.** 3e édit. 1902. (Couronné par l'Académie française.) 10 fr.
— **Henri Heine penseur.** 1905. 3 fr. 75
LOMBROSO. * **L'Homme criminel** (criminel-né, fou-moral, épileptique), précédé d'une préface de M. le docteur LETOURNEAU. 3e éd., 2 vol. et atlas. 1895. 36 fr.
LOMBROSO et FERRERO. **La femme criminelle et la prostituée.** 15 fr.
LOMBROSO et LASCHI. **Le Crime politique et les Révolutions.** 2 vol. 15 fr.
LUBAC, prof. au lycée de Constantine. * **Esquisse d'un système de psychologie rationnelle.** Préface de H. BERGSON. 1904. 3 fr. 75
LYON (Georges), recteur de l'Académie de Lille. * **L'Idéalisme en Angleterre au XVIIIe siècle.** 7 fr. 50

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-8.

MALAPERT (P.), docteur ès lettres, prof. au lycée Louis-le-Grand. * **Les Éléments du caractère et leurs lois de combinaison.** 1897. 5 fr.

MARION (H.), prof. à la Sorbonne. * **De la Solidarité morale.** 6e édit. 1897. 5 fr.

MARTIN (Fr.), docteur ès lettres, prof. au lycée Voltaire. * **La Perception extérieure et la Science positive**, essai de philosophie des sciences. 1894. 5 fr.

MAXWELL (J.), docteur en médecine, avocat général près la Cour d'appel de Bordeaux. **Les Phénomènes psychiques.** Recherches, Observations, Méthodes. Préface de Ch. RICHET. 2e édit. 1904. 5 fr.

MULLER (MAX), prof. à l'Univ. d'Oxford. * **Nouvelles études de mythologie.** 1898. 12 f. 50

MYERS. **La personnalité humaine.** *Sa survivance après la mort, ses manifestations supra-normales.* Traduit par le docteur JANKÉLÉVITCH. 1905. 7 fr. 50

NAVILLE (E.), correspondant de l'Institut. **La Physique moderne.** 2e édit. 5 fr.

— * **La Logique de l'hypothèse.** 2e édit. 5 fr.

— * **La Définition de la philosophie.** 1894. 5 fr.

— **Le libre Arbitre.** 2e édit. 1898. 5 fr.

— **Les Philosophies négatives.** 1899. 5 fr.

NORDAU (Max). * **Dégénérescence.** Tome I. 7 fr. 50. Tome II. 7e éd. 1904 2 vol. 10 fr.

— **Les Mensonges conventionnels de notre civilisation.** 7e édit. 1904. 5 fr.

— * **Vus du dehors** *Essais de critique sur quelques auteurs français contemp.* 1903. 5 fr.

NOVICOW. **Les Luttes entre Sociétés humaines.** 3e édit. 10 fr.

— * **Les Gaspillages des sociétés modernes.** 2e édit. 1899. 5 fr.

— **La Justice et l'expansion de la vie.** *Essai sur le bonheur des sociétés.* 1905. 7 fr. 50

OLDENBERG, professeur à l'Université de Kiel. * **Le Bouddha**, *sa Vie, sa Doctrine, sa Communauté*, trad. par P. FOUCHER, maître de conférences à l'École des Hautes Études. Préf. de SYLVAIN LÉVI, prof. au Collège de France. 2e éd. 1903. 7 fr. 50

— **La religion du Véda.** Traduit par V. HENRY, prof. à la Sorbonne. 1903. 10 fr.

OSSIP-LOURIÉ. **La philosophie russe contemporaine.** 2e édit. 1905. 5 fr.

— **La Psychologie des romanciers russes au XIXe siècle.** 1905. 7 fr. 50

OUVRÉ (H.), professeur à l'Université de Bordeaux. * **Les Formes littéraires de la pensée grecque.** 1900. (Couronné par l'Académie française.) 10 fr.

PALANTE (G.). **Combat pour l'individu.** 1904. 1 vol. in-8. 3 fr. 75

PAULHAN. **L'Activité mentale et les Éléments de l'esprit.** 10 fr.

— * **Les Caractères.** 2e édit. 5 fr.

— **Les Mensonges du caractère.** 1905. 5 fr.

PAYOT (J.), Recteur de l'Académie de Chambéry. **La croyance.** 2e édit. 1905. 5 fr.

— * **L'Éducation de la volonté.** 21e édit. 1905. 5 fr.

PÉRÈS (Jean), professeur au lycée de Toulouse. * **L'Art et le Réel.** 1898. 3 fr. 75

PÉREZ (Bernard). **Les Trois premières années de l'enfant.** 5e édit. 5 fr.

— **L'Éducation morale dès le berceau** 4e édit. 1901. 5 fr.

— * **L'Éducation intellectuelle dès le berceau.** 2e éd. 1901. 5 fr.

PIAT (C.). **La Personne humaine.** 1898. (Couronné par l'Institut). 7 fr. 50

— * **Destinée de l'homme.** 1898. 5 fr.

PICAVET (E.), secrét. général du Collège de France, directeur à l'École des hautes études. * **Les Idéologues** (Couronné par l'Académie française.) 10 fr.

PIDERIT. **La Mimique et la Physiognomonie.** Trad. par M. Girot. 5 fr.

PILLON (F.). * **L'Année philosophique.** 14 années : 1890, 1891, 1892, 1893 (épuisée), 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904. 14 vol. Chac. 5 fr

PIOGER (J.). **La Vie et la Pensée**, essai de conception expérimentale. 1894. 5 fr.

— **La Vie sociale, la Morale et le Progrès.** 1894. 5 fr.

PREYER, prof. à l'Université de Berlin. **Éléments de physiologie.** 5 fr.

PROAL, conseiller à la Cour de Paris. * **La Criminalité politique.** 1895. 5 fr.

— * **Le Crime et la Peine** 3e édit. (Couronné par l'Institut.) 10 fr.

— **Le Crime et le Suicide passionnels.** 1900. (Couronné par l'Ac. française.) 10 fr.

RAGEOT (G.), professeur au Lycée Saint-Louis. **Le Succès.** 1906. 5 fr.

RAUH, chargé de cours à la Sorbonne. * **De la méthode dans la psychologie des sentiments.** 1899. (Couronné par l'Institut.) 5 fr.

— * **L'Expérience morale.** 1903. (Récompensé par l'Institut.) 3 fr. 75

RÉCEJAC, doct. ès lett. **Les Fondements de la Connaissance mystique.** 1897. 5 fr.

RENARD (G.), professeur au Conservatoire des arts et métiers. * **La Méthode scientifique de l'histoire littéraire.** 1900. 10 fr.

RENOUVIER (Ch.) de l'Institut. * **Les Dilemmes de la métaphysique pure.** 1900. 5 fr.

Suite de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, format in-8.

RENOUVIER (Ch.). *Histoire et solution des problèmes métaphysiques. 1901 7 fr. 50
— Le personnalisme, avec une étude sur la *perception externe et la force*. 1903. 10 fr.
— Critique de la doctrine de Kant. 1906. 7 fr. 50
RIBERY, doct. ès lett. Essai de classification naturelle des caractères. 1903. 3 fr. 75
RIBOT (Th.), de l'Institut. * L'Hérédité psychologique. 5e édit. 7 fr. 50
— * La Psychologie anglaise contemporaine. 3e édit. 7 fr. 50
— * La Psychologie allemande contemporaine. 5e édit. 7 fr. 50
— La Psychologie des sentiments. 4e édit. 1903. 7 fr. 50
— L'Evolution des idées générales 2e édit. 1903. 5 fr.
— * Essai sur l'Imagination créatrice. 2e édit. 1905. 5 fr.
— La logique des sentiments. 1905. 3 fr. 75
RICARDOU (A.), docteur ès lettres. * De l'Idéal. (Couronné par l'Institut.) 5 fr.
RICHARD (G.), chargé du cours de sociologie à l'Univ. de Bordeaux. *L'idée d'évolution dans la nature et dans l'histoire. 1903. (Couronné par l'Institut.) 7 fr. 50
RIGNANO (E.). La transmissibilité des caractères acquis. 1906. 5 fr.
ROBERTY (E. de). L'Ancienne et la Nouvelle philosophie. 7 fr. 50
— * La Philosophie du siècle (positivisme, criticisme, évolutionnisme). 5 fr.
— Nouveau Programme de sociologie. 1904. 5 fr.
ROMANES. * L'Evolution mentale chez l'homme. 7 fr. 50
RUYSSEN (Th.), chargé de cours à l'Université d'Aix. Essai sur l'évolution psychologique du jugement. 5 fr.
SABATIER, doyen de la Fac. des sc. de Montpellier. *Philosophie de l'effort. 1903. 7 fr. 50
SAIGEY (E.). *Les Sciences au XVIIIe siècle. La Physique de Voltaire. 5 fr.
SAINT-PAUL (Dr G.). Le Langage intérieur et les paraphasies. 1904. 5 fr.
SANZ Y ESCARTIN. L'Individu et la Réforme sociale, trad. Dietrich. 7 fr. 50
SCHOPENHAUER. Aphor. sur la sagesse dans la vie. Trad. Cantacuzène. 7e éd. 5 fr.
— *Le Monde comme volonté et comme représentation. 3e éd. 3 vol. chac. 7 fr. 50
SÉAILLES (G.), prof. à la Sorbonne. Essai sur le génie dans l'art. 2e édit. 5 fr.
— La Philosophie de Ch. Renouvier. *Introduction au néo-criticisme*. 1905. 7 fr. 50
SIGHELE (Scipio). La Foule criminelle. 2e édit. 1901. 5 fr.
SOLLIER. Le Problème de la mémoire. 1900. 3 fr. 75
— Psychologie de l'idiot et de l'imbécile, avec 12 pl. hors texte. 2e éd. 1902. 5 fr.
— Le Mécanisme des émotions. 1905. 5 fr.
SOURIAU (Paul), prof. à l'Univ. de Nancy. L'Esthétique du mouvement. 5 fr.
— La Beauté rationnelle. 1904. 10 fr.
STEIN (L.), professeur à l'Université de Berne. *La Question sociale au point de vue philosophique. 1900. 10 fr.
STUART MILL. * Mes Mémoires. Histoire de ma vie et de mes idées. 3e éd. 5 fr.
— * Système de Logique déductive et inductive. 4e édit. 2 vol. 20 fr.
— * Essais sur la Religion. 3e édit. 5 fr.
— Lettres inédites à Aug. Comte et réponses d'Aug. Comte, 1899. 10 fr.
SULLY (James). Le Pessimisme. Trad. Bertrand. 2e édit. 7 fr. 50
— * Études sur l'Enfance. Trad. A. Monod, préface de G. Compayré. 1898. 10 fr.
— Essai sur le rire Trad. Terrier. 1904. 7 fr. 50
SULLY PRUDHOMME, de l'Acad. franç. La vraie religion selon Pascal. 1905. 7 fr. 50
TARDE (G.), de l'Institut, prof. au Coll. de France. *La Logique sociale. 3e éd. 1898. 7 fr. 50
— *Les Lois de l'imitation. 3e édit. 1900. 7 fr. 50
— L'Opposition universelle. *Essai d'une théorie des contraires*. 1897. 7 fr. 50
— *L'Opinion et la Foule. 2e édit. 1904. 5 fr.
— *Psychologie économique. 1902. 2 vol. 15 fr.
TARDIEU (E.). L'Ennui. *Etude psychologique*. 1903. 5 fr.
THOMAS (P.-F.), docteur ès lettres. Pierre Leroux, sa philosophie. 1904. 5 fr.
— *L'Éducation des sentiments. (Couronné par l'Institut.) 3e édit. 1904. 5 fr.
THOUVEREZ (Émile), professeur à l'Université de Toulouse. Le Réalisme métaphysique 1894. (Couronné par l'Institut.) 5 fr.
VACHEROT (Et.), de l'Institut. * Essais de philosophie critique. 7 fr. 50
— La Religion. 7 fr. 50
WEBER (L.). *Vers le positivisme absolu par l'idéalisme. 1903. 7 fr. 50

COLLECTION HISTORIQUE DES GRANDS PHILOSOPHES

PHILOSOPHIE ANCIENNE

ARISTOTE (Œuvres d'), traduction de J. Barthélemy-Saint-Hilaire, de l'Institut.
— * **Rhétorique.** 2 vol. in-8. 16 fr.
— * **Politique.** 1 vol. in-8... 10 fr.
— **Métaphysique.** 3 vol. in-8. 30 fr.
— **Traité du ciel.** 1 vol. in-8. 10 fr.
— **Table alphabétique des matières de la traduction générale d'Aristote,** par M. Barthélemy-Saint-Hilaire, 2 forts vol. in-8. 1892 .... 30 fr.
— **L'Esthétique d'Aristote,** par M. Bénard. 1 vol. in-8. 1889. 5 fr.
— **La Poétique d'Aristote,** par Hatzfeld (A.), prof. hon. au Lycée Louis-le-Grand et M. Dufour, prof. à l'Univ. de Lille. 1 vol. in-8 1900.................. 6 fr.
SOCRATE. * **La Philosophie de Socrate,** p. A. Fouillée. 2 v. in-8 16 fr.
— **Le Procès de Socrate,** par G. Sorel. 1 vol. in-8...... 3 fr. 50
PLATON. **La Théorie platonicienne des Sciences,** par Élie Halévy. In-8. 1895............ 5 fr.
— **Œuvres,** traduction Victor Cousin revue par J. Barthélemy-Saint-Hilaire : *Socrate et Platon ou le Platonisme — Eutyphron — Apologie de Socrate — Criton — Phédon.* 1 vol. in-8. 1896. 7 fr. 50
ÉPICURE. * **La Morale d'Épicure** et ses rapports avec les doctrines contemporaines, par M. Guyau. 1 volume in-8. 5e édit...... 7 fr. 50
BÉNARD. **La Philosophie ancienne,** ses systèmes. *La Philosophie et la Sagesse orientales.— La Philosophie grecque avant Socrate. Socrate et les socratiques. — Les sophistes grecs.* 1 v. in-8... 9 fr.
FAVRE (Mme Jules), née Velten. **La Morale de Socrate.** In-18. 3 50
— **La Morale d'Aristote.** In-18. 3 fr. 50
OUVRÉ (H.) **Les formes littéraires de la pensée grecque.** 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Acad. franç.*) 10 fr.
GOMPERZ. **Les penseurs de la Grèce.**
I. *La philosophie antésocratique.* Préface de A. Croiset, de l'Institut. 1 vol. gr. in-8.......... 10 fr.
II. *Athènes, Socrate et les Socratiques.* 1 vol. gr. in-8.......... 12 fr.
III. (*Sous presse*).
RODIER (G.). * **La Physique de Straton de Lampsaque.** In-8. 3 fr.
TANNERY (Paul). **Pour la science hellène.** In-8........ 7 fr. 50
MILHAUD (G.).* **Les philosophes géomètres de la Grèce.** 1 vol. in-8. 1900. (*Couronné par l'Institut.*) .... 6 fr.
FABRE (Joseph). **La Pensée antique** *De Moïse à Marc-Aurèle.* 2e éd. In-8. 5 fr.
— **La Pensée chrétienne.** *Des Evangiles à l'Imitation de J.-C.* In-8. 9 fr.
— **L'Imitation de Jésus-Christ.** Trad. nouv. avec préface. In-8. (*Sous presse*).
LAFONTAINE (A.). **Le Plaisir,** *d'après Platon et Aristote.* In-8. 6 fr.

PHILOSOPHIE MODERNE

* DESCARTES, par L. Liard. 2e éd. 1 vol. in-8............ 5 fr.
— **Essai sur l'Esthétique de Descartes,** par E. Krantz. 1 vol. in-8. 2e éd. 1897............ 6 fr.
— **Descartes, directeur spirituel,** par V. de Swarte. Préface de E. Boutroux. 1 vol. in-16 avec pl. (*Couronné par l'Institut*). 4 fr. 50
LEIBNIZ. * **Œuvres philosophiques,** pub. p. P. Janet. 2e éd. 2 v. in-8. 20 f.
— * **La logique de Leibniz,** par L. Couturat. 1 vol. in-8.. 12 fr.
— **Opuscules et fragments inédits de Leibniz,** par L. Couturat. 1 vol. in-8............ 25 fr.
PICAVET. **Histoire générale et comparée des philosophies médiévales.** 1 v. in-8 1904 7 fr. 50
WULF. (M. de) **Histoire de la philosophie médiévale.** 2e éd. 1 vol. in-8 .... 10 fr.
SPINOZA. **Benedicti de Spinoza opera,** quotquot reperta sunt, recognoverunt J. Van Vloten et J.-P.-N. Land. 2 forts vol. in-8 sur papier de Hollande. .... 45 fr.
Le même en 3 volumes. 18 fr.
SPINOZA. **Inventaire des livres**

formant sa bibliothèque, publié d'après un document inédit avec des notes et une introduction par A.-J. SERVAAS VAN RVOIJEN. 1 v. in-4 sur papier de Hollande.... 15 fr

SPINOZA. **La Doctrine de Spinoza**, exposée à la lumière des faits scientifiques, par E. FERRIÈRE. In-16................ 3 fr. 50

FIGARD (L.), docteur ès lettres. **Un Médecin philosophe au XVIe siècle.** *La Psychologie de Jean Fernel.* 1 v. in-8. 1903. 7 fr. 50

GASSENDI. **La Philosophie de Gassendi**, par P.-F. THOMAS. In-8 1889 .... 6 fr.

MALEBRANCHE. * **La Philosophie de Malebranche**, par OLLÉ-LAPRUNE, de l'Institut. 2 v. in-8. 16 fr.

PASCAL. **Le scepticisme de Pascal**, par DROZ. 1 vol. in-8........ 6 fr.

VOLTAIRE. **Les Sciences au XVIIIe siècle.** Voltaire physicien, par Em. SAIGEY. 1 vol. in-8. 5 fr.

DAMIRON. **Mémoires pour servir à l'histoire de la philosophie au XVIIIe siècle.** 3 vol. in-8. 15 fr.

J.-J. ROUSSEAU* **Du Contrat social**, édition comprenant avec le texte définitif les versions primitives de l'ouvrage d'après les manuscrits de Genève et de Neuchâtel, avec introduction par EDMOND DREYFUS-BRISAC. 1 fort volume grand in-8. 12 fr.

ERASME. **Stultitiæ laus des. Erasmi Rot. declamatio.** Publié et annoté par J.-B. KAN, avec les figures de HOLBEIN. 1 v. in-8. 6 fr. 75

PHILOSOPHIE ANGLAISE

DUGALD STEWART. * **Éléments de la philosophie de l'esprit humain.** 3 vol. in-16 .. . 9 fr.

BACON. **Étude sur François Bacon**, par J. BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE. In-18......... 2 fr. 50

— * **Philosophie de François Bacon**, par CH. ADAM. (Couronné par l'Institut). In-8..... 7 fr. 50

BERKELEY. **Œuvres choisies.** *Essai d'une nouvelle théorie de la vision. Dialogues d'Hylas et de Philonoüs.* Trad. de l'angl. par MM. BEAULAVON (G.) et PARODI (D.). In-8. 1895. 5 fr.

PHILOSOPHIE ALLEMANDE

FEUERBACH. **Sa philosophie**, par A. LÉVY. 1 vol. in-8..... 10 fr.

KANT. **Critique de la raison pratique**, traduction nouvelle avec introduction et notes, par M. PICAVET. 2e édit. 1 vol. in-8.. 6 fr.

— **Critique de la raison pure**, traduction nouvelle par MM. PACAUD et TREMESAYGUES. Préface de M. HANNEQUIN. 1 vol. in 8.. 12 fr.

— **Éclaircissements sur la Critique de la raison pure**, trad. TISSOT. 1 vol. in-8....... 6 fr.

— **Doctrine de la vertu**, traduction BARNI. 1 vol. in-8........ 8 fr.

— * **Mélanges de logique**, traduction TISSOT. 1 v. in-8..... 6 fr.

— * **Prolégomènes à toute métaphysique future** qui se présentera comme science, traduction TISSOT. 1 vol. in-8........ 6 fr.

— * **Anthropologie**, suivie de divers fragments, traduction TISSOT. 1 vol. in-8 .... 6 fr.

—* **Essai critique sur l'Esthétique de Kant**, par V. BASCH. 1 vol. in-8. 1896........ 10 fr.

— **Sa morale**, par CRESSON. 2e éd. 1 vol. in-12 .... 2 fr. 50

— **L'Idée ou critique du Kantisme**, par C. PIAT, D^r^ ès lettres. 2e édit. 1 vol. in-8....... 6 fr.

KANT et FICHTE **et le problème de l'éducation**, par PAUL DUPROIX. 1 vol. in-8. 1897....... 5 fr.

SCHELLING. **Bruno**, ou du principe divin. 1 vol. in-8....... 3 fr. 50

HEGEL. * **Logique.** 2 vol. in-8. 14 fr.

— * **Philosophie de la nature.** 3 vol. in-8............. 25 fr.

— * **Philosophie de l'esprit.** 2 vol. in-8.................... 18 fr.

— * **Philosophie de la religion.** 2 vol. in-8............ 20 fr.

— **La Poétique**, trad. par M. Ch. BÉNARD. Extraits de Schiller, Gœthe, Jean-Paul, etc., 2 v. in-8. 12 fr.

— **Esthétique.** 2 vol. in-8, trad. BÉNARD................. 16 fr.

— **Antécédents de l'hégélianisme dans la philos. franç.**, par E. BEAUSSIRE. in-18. 2 fr. 50

— **Introduction à la philosophie de Hegel** par VÉRA. in-8. 6 fr. 50

—* **La logique de Hegel**, par EUG. NOEL. In-8. 1897.... 3 fr.

HERBART. * **Principales œuvres pédagogiques**, trad. A. PINLOCHE. In-8. 1894........... 7 fr. 50

La métaphysique de Herbart et la critique de Kant, par M. MAUXION. 1 vol. in-8... 7 fr. 50

MAUXION (M.). **L'éducation par l'instruction** *et les théories pédagogiques de Herbart*. In-12. 1901................ 2 fr. 50

SCHILLER **Sa Poétique**, par V. BASCH. 1 vol. in-8. 1902... 4 fr.

Essai sur le mysticisme spéculatif en Allemagne au XIV° siècle, par DELACROIX (H.), maître de conf. à l'Univ. de Montpellier. 1 vol. in-8, 1900. 5 fr.

PHILOSOPHIE ANGLAISE CONTEMPORAINE

(Voir *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, pages 2 à 10.)

ARNOLD (Matt.). — BAIN (Alex.). — CARRAU (Lud.). — CLAY (R.). — COLLINS (H.). — CARUS. — FERRI (L.). — FLINT. — GUYAU. — GURNEY, MYERS et PODMORE. — HALÉVY (E.). — HERBERT SPENCER. — HUXLEY. — JAMES (William). — LIARD. — LANG. — LUBBOCK (Sir John). — LYON (Georges). — MARION. — MAUDSLEY. — STUART MILL (John). — RIBOT. — ROMANES. — SULLY (James).

PHILOSOPHIE ALLEMANDE CONTEMPORAINE

(Voir *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, pages 2 à 10.)

BOUGLÉ. — GROOS. — HARTMANN (E. de). — LÉON (Xavier). — LÉVY (A.). — LÉVY-BRUHL. — MAUXION. — NORDAU (Max). — NIETZSCHE. — OLDENBERG. — PIDERIT. — PREYER. — RIBOT. — SCHMIDT (O.). — SCHOPENHAUER. — SELDEN (C.). — WUNDT. — ZELLER. — ZIEGLER.

PHILOSOPHIE ITALIENNE CONTEMPORAINE

(Voir *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, pages 2 à 10.)

BARZELOTTI. — ESPINAS. — FERRERO. — FERRI (Enrico). — FERRI (L.). — GAROFALO. — LOMBROSO. — LOMBROSO et FERRERO. — LOMBROSO et LASCHI. — MOSSO. — PILO (Mario). — SERGI. — SIGHELE.

LES GRANDS PHILOSOPHES

Publié sous la direction de M. C. PIAT

Agrégé de philosophie, docteur ès lettres, professeur à l'École des Carmes.

Chaque étude forme un volume in-8° carré de 300 pages environ, dont le prix varie de 5 francs à 7 fr. 50.

*__Kant__, par M. RUYSSEN, maître de conférences à la Faculté des lettres d'Aix. 2° édition. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Institut.*) 7 fr. 50
*__Socrate__, par l'abbé C. PIAT. 1 vol. in-8. 5 fr.
*__Avicenne__, par le baron CARRA DE VAUX. 1 vol. in-8. 5 fr.
*__Saint Augustin__, par l'abbé JULES MARTIN. 1 vol. in-8. 5 fr.
*__Malebranche__, par Henri JOLY. 1 vol. in-8. 5 fr.
*__Pascal__, par A. HATZFELD. 1 vol. in-8. 5 fr.
*__Saint Anselme__, par DOMET DE VORGES. 1 vol. in-8. 5 fr.
Spinoza, par P.-L. COUCHOUD, agrégé de l'Université. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie Française*). 5 fr.
Aristote, par l'abbé C. PIAT. 1 vol. in-8. 5 fr.
Gazali, par le baron CARRA DE VAUX. 1 vol. in-8. (*Couronné par l'Académie Française*). 5 fr.

MINISTRES ET HOMMES D'ÉTAT

HENRI WELSCHINGER. — ***Bismarck**. 1 vol. in-16. 1900...... 2 fr. 50
H. LÉONARDON. — ***Prim**. 1 vol. in-16. 1901........... 2 fr. 50
M. COURCELLE. — ***Disraëli**. 1 vol. in-16. 1901........... 2 fr. 50
M. COURANT. — **Okoubo**. 1 vol. in-16, avec un portrait. 1904.. 2 fr. 50
A. VIALLATE. — **Chamberlain**. Préface de E. BOUTMY. 1 vol. in-16. 2 fr. 50

BIBLIOTHÈQUE GÉNÉRALE
des

SCIENCES SOCIALES

SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION : DICK MAY, Secrétaire général de l'École des Hautes Études sociales.
Chaque volume in-8 de 300 pages environ, cartonné à l'anglaise, 6 fr.

1. **L'Individualisation de la peine**, par R. SALEILLES, professeur à la Faculté de droit de l'Université de Paris.
2. **L'Idéalisme social**, par Eugène FOURNIÈRE.
3. * **Ouvriers du temps passé** (xve et xvie siècles), par H. HAUSER, professeur à l'Université de Dijon.
4. * **Les Transformations du pouvoir**, par G. TARDE, de l'Institut.
5. **Morale sociale.** Leçons professées au Collège libre des Sciences sociales, par MM. G. BELOT, MARCEL BERNÈS, BRUNSCHVICG, F. BUISSON, DARLU, DAURIAC, DELBET, CH. GIDE, M. KOVALEVSKY, MALAPERT, le R. P. MAUMUS, DE ROBERTY, G. SOREL, le PASTEUR WAGNER. Préface de M. EMILE BOUTROUX, de l'Institut.
6. **Les Enquêtes**, pratique et théorie, par P. DU MAROUSSEM. (*Ouvrage couronné par l'Institut.*)
7. * **Questions de Morale**, par MM. BELOT, BERNÈS, F. BUISSON, A. CROISET, DARLU, DELBOS, FOURNIÈRE, MALAPERT, MOCH, PARODI, G. SOREL (*Ecole de morale*).
8. **Le développement du Catholicisme social depuis l'encyclique** *Rerum novarum*, par Max TURMANN.
9. * **Le Socialisme sans doctrines.** *La Question ouvrière et la Question agraire en Australie et en Nouvelle-Zélande*, par Albert MÉTIN, agrégé de l'Université, professeur à l'École Coloniale.
10. * **Assistance sociale.** *Pauvres et mendiants*, par PAUL STRAUSS, sénateur.
11. * **L'Éducation morale dans l'Université.** (*Enseignement secondaire.*) Conférences et discussions, sous la présid. de M. A. CROISET, doyen de la Faculté des lettres de Paris, par MM. LÉVY-BRUHL, DARLU, M. BERNÈS, KORTZ, CLAIRIN, ROCAFORT, BIOCHE, Ph. GIDEL, MALAPERT, BELOT. (*Ecole des Hautes Etudes sociales*, 1900-1901).
12. * **La Méthode historique appliquée aux Sciences sociales**, par Charles SEIGNOBOS, maître de conf. à l'Université de Paris.
13. * **L'Hygiène sociale**, par E. DUCLAUX, de l'Institut, directeur de l'instit. Pasteur.
14. **Le Contrat de travail.** *Le rôle des syndicats professionnels*, par P. BUREAU, prof. à la Faculté libre de droit de Paris.
15. * **Essai d'une philosophie de la solidarité.** Conférences et discussions sous la présidence de MM. Léon BOURGEOIS et A. CROISET, par MM. DARLU, RAUH, F. BUISSON, GIDE, X. LÉON, LA FONTAINE, E. BOUTROUX (*Ecole des Hautes Études sociales*).
16. * **L'exode rural et le retour aux champs**, par E. VANDERVELDE, professeur à l'Université nouvelle de Bruxelles.
17. * **L'Éducation de la démocratie**, par MM. E. LAVISSE, A. CROISET, Ch. SEIGNOBOS, P. MALAPERT, G. LANSON, J. HADAMARD (*Ecole des Hautes Etudes soc.*).
18. * **La Lutte pour l'existence et l'évolution des sociétés**, par J.-L. DE LANNESSAN, député, prof. agr. à la Fac. de méd. de Paris.
19. **La Concurrence sociale et les devoirs sociaux**, par le MÊME.
20. **L'Individualisme anarchiste, Max Stirner**, par V. BASCH, professeur à l'Université de Rennes.
21. * **La démocratie devant la science**, par C. BOUGLÉ, prof. de philosophie sociale à l'Université de Toulouse. (*Récompensé par l'Institut.*)
22. * **Les Applications sociales de la solidarité**, par MM. P. BUDIN, Ch. GIDE, H. MONOD, PAULET, ROBIN, SIEGFRIED, BROUARDEL. Préface de M. Léon BOURGEOIS (*Ecole des Hautes Etudes soc.*, 1902-1903).
23. **La Paix et l'enseignement pacifiste**, par MM. Fr. PASSY, Ch. RICHET, d'ESTOURNELLES DE CONSTANT, E. BOURGEOIS, A. WEISS, H. LA FONTAINE, G. LYON (*Ecole des Hautes Etudes soc.*, 1902-1903).
24. * **Etudes sur la philosophie morale au XIXe siècle**, par MM. BELOT, A. DARLU, M. BERNÈS, A. LANDRY, Ch. GIDE, E. ROBERTY, R. ALLIER, H. LICHTENBERGER, L. BRUNSCHVICG (*Ecole des Hautes Etudes soc.*, 1902-1903).
25. **Enseignement et démocratie**, par MM. APPELL, J. BOITEL, A. CROISET, A. DEVINAT, Ch.-V. LANGLOIS, G. LANSON, A. MILLERAND, Ch. SEIGNOBOS (*Ecole des Hautes Etudes soc.*, 1903-1904).
26. **Religions et Sociétés**, par MM. TH. REINACH, A. PUECH, R. ALLIER, A. LEROY-BEAULIEU, le baron CARRA DE VAUX, H. DREYFUS (*Ecole des Hautes Etudes soc.*, 1903-1904).

BIBLIOTHÈQUE
D'HISTOIRE CONTEMPORAINE

Volumes in-12 brochés à 3 fr. 50. — Volumes in-8 brochés de divers prix

EUROPE

DEBIDOUR, inspecteur général de l'Instruction publique. * **Histoire diplomatique de l'Europe, de 1815 à 1878.** 2 vol. in-8. (*Ouvrage couronné par l'Institut*). 18 fr.

DOELLINGER (I. de). **La papauté, ses origines au moyen âge, son influence jusqu'en 1870.** Traduit par A. Giraud-Teulon, 1904. 1 vol. in-8. 7 fr.

SYBEL (H. de). * **Histoire de l'Europe pendant la Révolution française,** traduit de l'allemand par Mlle Dosquet. Ouvrage complet en 6 vol. in-8. 42 fr.

FRANCE

AULARD, professeur à la Sorbonne. * **Le Culte de la Raison et le Culte de l'Être suprême,** étude historique (1793-1794). 2e édit. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

— * **Études et leçons sur la Révolution française** 4 vol. in-12. Chacun. 3 fr. 50

CAHEN (L.), agrégé d'histoire, docteur ès lettres. * **Condorcet et la Révolution française.** 1 vol. in-8. (*Récompensé par l'Institut.*) 10 fr.

DESPOIS (Eug.). * **Le Vandalisme révolutionnaire.** Fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention. 4e édit. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

DEBIDOUR, inspecteur général de l'instruction publique. * **Histoire des rapports de l'Église et de l'État en France** (1789-1870). 1 fort vol. in-8. 1898. (*Couronné par l'Institut.*) 12 fr.

MATHIEZ (A.), agrégé d'histoire, docteur ès lettres. **La théophilanthropie et le culte décadaire,** 1796-1801. 1 vol. in-8. 12 fr.

ISAMBERT (G.). * **La vie à Paris pendant une année de la Révolution** (1791-1792). In-16. 1896. 3 fr. 50

MARCELLIN PELLET, ancien député. **Variétés révolutionnaires.** 3 vol. in-12 précédés d'une préface de A. Ranc. Chaque vol. séparém. 3 fr. 50

DRIAULT (E.), professeur au lycée de Versailles. **La politique orientale de Napoléon.** Sébastiani et Gardane (1806-1808). 1 vol. in-8 (*Récompensé par l'Institut.*) 7 fr.

SILVESTRE, professeur à l'École des sciences politiques. **De Waterloo à Sainte-Hélène** (20 Juin-16 Octobre 1815). 1 vol. in-16. 3 fr. 50

BONDOIS (P.), agrégé de l'Université. * **Napoléon et la société de son temps** (1793-1821). 1 vol. in-8. 7 fr.

CARNOT (H.), sénateur. * **La Révolution française,** résumé historique. In-16. Nouvelle édit. 3 fr. 50

ROCHAU (M. de). **Histoire de la Restauration,** In-16. 3 fr. 50

WEILL (G.), docteur ès lettres, agrégé de l'Université. **Histoire du parti républicain en France, de 1814 à 1870.** 1 vol. in-8. 1900. (*Récompensé par l'Institut.*) 10 fr.

— * **Histoire du mouvement social en France** (1852-1902). 1 v. in-8. 1905. 7 fr.

BLANC (Louis). * **Histoire de Dix ans** (1830-1840). 5 vol. in-8. 25 fr.

GAFFAREL (P.), professeur à l'Université d'Aix. * **Les Colonies françaises.** 1 vol. in-8. 6e édition revue et augmentée. 5 fr.

LAUGEL (A.). * **La France politique et sociale.** 1 vol. in-8. 5 fr.

SPULLER (E.), ancien ministre de l'Instruction publique. * **Figures disparues.** portraits contemp., littér. et politiq. 3 vol. in-16. Chacun. 3 fr. 50

— **Hommes et choses de la Révolution.** In-16. 1896. 3 fr. 50

TAXILE DELORD. * **Histoire du second Empire** (1848-1870). 6 v. in-8. 42 fr.

TCHERNOFF (J.) **Associations et Sociétés secrètes sous la deuxième République** (1848-1851). 1 vol. in-8. 1905. 7 fr.

VALLAUX (C.). * **Les campagnes des armées françaises** (1792-1815). In-16, avec 17 cartes dans le texte. 3 fr. 50

ZEVORT (E.), recteur de l'Académie de Caen. **Histoire de la troisième République:**

Tome I. * **La présidence de M. Thiers.** 1 vol. in-8. 2e édit. 7 fr.
Tome II. * **La présidence du Maréchal.** 1 vol. in-8. 2e édit. 7 fr.
Tome III. **La présidence de Jules Grévy.** 1 vol. in-8. 2e édit. 7 fr.
Tome IV. **La présidence de Sadi Carnot.** 1 vol. in-8. 7 fr.

WAHL, inspect. général, A. BERNARD, professeur à la Sorbonne. * **L'Algérie.** 1 vol. in-8. 4e édit., 1903. (*Ouvrage couronné par l'Institut.*) 5 fr.

LANESSAN (J.-L. de). ***L'Indo-Chine française.** Étude économique, politique et administrative. 1 vol. in-8, avec 5 cartes en couleurs hors texte. 15 fr.
PIOLET (J.-B.). **La France hors de France,** notre émigration, sa nécessité, ses conditions. 1 vol. in-8. 1900. (*Couronné par l'Institut.*) 10 fr.
LAPIE (P.), chargé de cours à l'Université de Bordeaux. * **Les Civilisations tunisiennes** (Musulmans, Israélites, Européens). In-16. 1898. (*Couronné par l'Académie française.*) 3 fr. 50
WEILL (Georges), professeur au lycée Louis-le-Grand. **L'Ecole saint-simonienne,** son histoire, son influence jusqu'à nos jours. In-16. 1896. 3 fr. 50
LEBLOND (Marius-Ary). **La société française sous la troisième République.** 1905. 1 vol. 5 fr.

ANGLETERRE

REYNALD (H.), doyen de la Faculté des lettres d'Aix. * **Histoire de l'Angleterre,** depuis la reine Anne jusqu'à nos jours. In-16. 2e éd. 3 fr. 50
MÉTIN (Albert), Prof. à l'Ecole Coloniale. * **Le Socialisme en Angleterre.** In-16. 3 fr. 50

ALLEMAGNE

SCHMIDT (Ch.), docteur ès lettres. **Le grand duché de Berg** (1806-1813) 1905. 1 vol. in-8. 10 fr.
VÉRON (Eug.). * **Histoire de la Prusse,** depuis la mort de Frédéric II. In-16. 6e édit. 3 fr. 50
— * **Histoire de l'Allemagne,** depuis la bataille de Sadowa jusqu'à nos jours. In-16. 3e éd., mise au courant des événements par P. Bondois. 3 fr. 50
ANDLER (Ch.), prof. à la Sorbonne. ***Les origines du socialisme d'État en Allemagne.** 1 vol. in-8. 1897. 7 fr.
GUILLAND (A.), professeur d'histoire à l'Ecole polytechnique suisse. ***L'Allemagne nouvelle et ses historiens.** (Niebuhr, Ranke, Mommsen, Sybel, Treitschke.) 1 vol. in-8. 1899. 5 fr.
MILHAUD (G.), professeur à l'Université de Genève. ***La Démocratie socialiste allemande.** 1 vol. in-8. 1903. 10 fr.
MATTER (P.), doct. en droit, substitut au tribunal de la Seine. ***La Prusse et la révolution de 1848.** In-16. 1903. 3 fr. 50
— Bismarck et son temps. I. *La préparation* (1815-1863). 1 vol. in-8. 10 fr. II. *L'action* (1863-1870). 1 vol. in-8. 10 fr.

AUTRICHE-HONGRIE

BOURLIER (J.). * **Les Tchèques et la Bohême contemporaine.** In-16. 1897. 3 fr. 50
AUERBACH, professeur à l'Université de Nancy. ***Les races et les nationalités en Autriche-Hongrie.** In-8. 1898. 5 fr.
SAYOUS (Ed.), professeur à la Faculté des lettres de Besançon. **Histoire des Hongrois et de leur littérature politique,** de 1790 à 1815. In-16. 3 fr. 50
*RECOULY (R.), agrégé de l'Univ. **Le pays magyar.** 1903. In-16. 3 fr. 50

ITALIE

SORIN (Élie). ***Histoire de l'Italie,** depuis 1815 jusqu'à la mort de Victor-Emmanuel. In-16. 1888. 3 fr. 50
GAFFAREL (P.), professeur à l'Université d'Aix. ***Bonaparte et les Républiques italiennes** (1796-1799). 1895. 1 vol. in-8. 5 fr.
BOLTON KING (M. A.). ***Histoire de l'unité italienne.** Histoire politique de l'Italie, de 1814 à 1871, traduit de l'anglais par M. Macquart; introduction de M. Yves Guyot. 1900. 2 vol. in-8. 15 fr.

ESPAGNE

REYNALD (H.). * **Histoire de l'Espagne,** depuis la mort de Charles III In-16. 3 fr. 50

ROUMANIE

DAMÉ (Fr.). * **Histoire de la Roumanie contemporaine,** depuis l'avènement des princes indigènes jusqu'à nos jours. 1 vol. in-8. 1900. 7 fr.

SUISSE

DAENDLIKER. ***Histoire du peuple suisse.** Trad. de l'allem. par Mme Jules Favre et précédé d'une Introduction de Jules Favre. 1 vol. in-8. 5 fr.

SUÈDE

SCHEFER (C.). * **Bernadotte roi** (1810-1818-1844). 1 vol. in-8. 1899. 5 fr.

GRÈCE, TURQUIE, ÉGYPTE

BÉRARD (V.), docteur ès lettres. * **La Turquie et l'Hellénisme contemporain.** (*Ouvrage cour. par l'Acad. française*). In-16. 5e éd. 3 fr. 50
RODOCANACHI (E.). ***Bonaparte et les îles Ioniennes,** (1797-1816). 1 volume in-8. 1899. 5 fr.

MÉTIN (Albert), professeur à l'École coloniale. ***La Transformation de l'Egypte.** In-16. 1903. (Cour. par la Soc. de géogr. comm.) 3 fr. 50

INDE

PIRIOU (E.), agrégé de l'Université. **L'Inde contemporaine et le mouvement national.** 1905. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

CHINE

CORDIER (H.), professeur à l'Ecole des langues orientales. ***Histoire des relations de la Chine avec les puissances occidentales** (1860-1902), avec cartes. 3 vol. in-8, chacun séparément. 10 fr.

— **L'Expédition de Chine de 1857-58.** Histoire diplomatique, notes et documents. 1905. 1 vol. in-8. 7 fr.

— **L'Expédition de Chine de 1860.** Histoire diplomatique, notes et documents. 1906. 1 vol. in-8. 7 fr.

COURANT (M.), maître de conférences à l'Université de Lyon. **En Chine.** *Mœurs et institutions. Hommes et faits.* 1 vol. in-16. 3 fr. 50

AMÉRIQUE

DEBERLE (Alf.). * **Histoire de l'Amérique du Sud,** in-16. 3e éd. 3 fr. 50

BARNI (Jules). * **Histoire des idées morales et politiques en France au XVIIIe siècle.** 2 vol. in-16. Chaque volume. 3 fr. 50

— * **Les Moralistes français au XVIIIe siècle.** In-16. 3 fr. 50

BEAUSSIRE (Émile), de l'Institut. **La Guerre étrangère et la Guerre civile.** In-16. 3 fr. 50

LOUIS BLANC. **Discours politiques** (1848-1881). 1 vol. in-8. 7 fr. 50

BONET-MAURY. * **Histoire de la liberté de conscience** (1598-1870). In-8. 1900. 5 fr.

BOURDEAU (J.). * **Le Socialisme allemand et le Nihilisme russe.** In-16. 2e édit. 1894. 3 fr. 50

— ***L'évolution du Socialisme.** 1901. 1 vol. in-16. 3 fr. 50

D'EICHTHAL (Eug.). **Souveraineté du peuple et gouvernement.** In-16. 1895. 3 fr. 50

DESCHANEL (E.), sénateur, professeur au Collège de France. ***Le Peuple et la Bourgeoisie.** 1 vol. in-8. 2e édit. 5 fr.

DEPASSE (Hector). **Transformations sociales.** 1894. In-16 3 fr. 50

— **Du Travail et de ses conditions** (Chambres et Conseils du travail). In-16. 1895. 3 fr. 50

DRIAULT (E.), prof. agr. au lycée de Versailles. * **Les problèmes politiques et sociaux à la fin du XIXe siècle.** In-8. 1900. 7 fr.

— * **La question d'Orient,** préface de G. MONOD, de l'Institut. 1 vol. in-8. 3e édit. 1905. (*Ouvrage couronné par l'Institut*). 7 fr.

GUÉROULT (G.). * **Le Centenaire de 1789.** In-16. 1889. 3 fr. 50

LAVELEYE (E. de), correspondant de l'Institut. **Le Socialisme contemporain.** In-16. 11e édit. augmentée. 3 fr. 50

LICHTENBERGER (A.). * **Le Socialisme utopique,** *étude sur quelques précurseurs du Socialisme.* In-16. 1898. 3 fr. 50

— * **Le Socialisme et la Révolution française.** 1 vol. in-8. 5 fr.

MATTER (P.). **La dissolution des assemblées parlementaires,** étude de droit public et d'histoire. 1 vol. in-8. 1898. 5 fr.

NOVICOW. **La Politique internationale.** 1 vol. in-8. 7 fr.

PAUL LOUIS. **L'ouvrier devant l'Etat.** Etude de la législation ouvrière dans les deux mondes. 1904. 1 vol. in-8. 7 fr.

REINACH (Joseph). **Pages républicaines.** In-16. 3 fr. 50

— ***La France et l'Italie devant l'histoire.** 1 vol. in-8. 5 fr.

SPULLER (E.).* **Éducation de la démocratie.** In-16. 1892. 3 fr. 50

— **L'Évolution politique et sociale de l'Église.** 1 vol. in-12. 1893. 3 fr. 50

TARDIEU (A.). **Questions diplomatiques de l'année 1904.** 1 volume in-12 3 fr. 50

PUBLICATIONS HISTORIQUES ILLUSTRÉES

***DE SAINT-LOUIS A TRIPOLI PAR LE LAC TCHAD,** par le lieutenant-colonel MONTEIL. 1 beau vol. in-8 colombier, précédé d'une préface de M. DE VOGÜÉ, de l'Académie française, illustrations de RIOU. 1895. *Ouvrage couronné par l'Académie française (Prix Montyon)*, broché 20 fr., relié amat., 28 fr.

***HISTOIRE ILLUSTRÉE DU SECOND EMPIRE,** par Taxile DELORD. 6 vol. in-8, avec 500 gravures. Chaque vol. broché, 8 fr.

BIBLIOTHEQUE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

HISTOIRE et LITTÉRATURE ANCIENNES

***De l'authenticité des épigrammes de Simonide**, par H. HAUVETTE, maître de conférences à la Sorbonne, 1 vol. in-8. 5 fr.

***Les Satires d'Horace**, par M. le Prof. A. CARTAULT. 1 vol. in-8. 11 fr.

***De la flexion dans Lucrèce**, par M. le Prof. A. CARTAULT, 1 v. in-8. 4 fr.

***La main-d'œuvre industrielle dans l'ancienne Grèce**, par M. le Prof. GUIRAUD 1 vol. in-8. 7 fr.

***Recherches sur le Discours aux Grecs de Tatien**, suivies d'une *traduction française du discours*, avec notes, par A. PUECH, maître de conférences à la Sorbonne. 1 vol. in-8. 1903. 6 fr.

***Les « Métamorphoses » d'Ovide et leurs modèles grecs**, par A. LAFAYE, maître de conférences à la Sorbonne. 1 vol. in-8. 1904. 8 fr. 50

MOYEN AGE

***Premiers mélanges d'histoire du Moyen âge**, par MM. le Prof. A. LUCHAIRE, DUPONT-FERRIER et POUPARDIN. 1 vol. in-8. 3 fr. 50

Deuxièmes mélanges d'histoire du Moyen âge, publiés sous la direct. de M. le Prof. A. LUCHAIRE, par MM. LUCHAIRE, HALPHEN et HUCKEL, 1 vol. in-8. 6 fr.

Troisièmes mélanges d'histoire du Moyen âge, par MM. LUCHAIRE. BEYSSIER, HALPHEN et CORDEY. 1 vol. in-8. 8 fr. 50

Quatrièmes mélanges d'histoire du Moyen âge, par MM JACQUEMIN, FARAL, BEYSSIER. 1 vol. in-8. 7 fr. 50

***Essai de restitution des plus anciens Mémoriaux de la Chambre des Comptes de Paris**, par MM. J. PETIT, GAVRILOVITCH, MAURY et TÉODORU, préface de M. CH.-V. LANGLOIS, prof. adjoint. 1 vol. in-8. 9 fr.

Constantin V, empereur des Romains (740-775). *Étude d'histoire byzantine*, par A. LOMBARD, licencié ès lettres. Préface de M. Ch. DIEHL, maître de conférences. 1 vol. in-8. 6 fr.

Étude sur quelques manuscrits de Rome et de Paris, par M. le Prof. A. LUCHAIRE, membre de l'Institut. 1 vol. in-8. 6 fr.

PHILOLOGIE et LINGUISTIQUE

***Le dialecte alaman de Colmar (Haute-Alsace) en 1870**, grammaire et lexique, par M. le Prof. VICTOR HENRY. 1 vol. in-8. 8 fr.

***Études linguistiques sur la Basse-Auvergne, phonétique historique du patois de Vinzelles (Puy-de-Dôme)**, par ALBERT DAUZAT, préface de M. le Prof. ANT. THOMAS. 1 vol. in-8. 6 fr.

***Antinomies linguistiques**, par M. le Prof. VICTOR HENRY, 1 v. in-8. 2 fr.

Mélanges d'étymologie française, par M. le Prof. A. THOMAS. In-8. 7 fr.

PHILOSOPHIE

L'imagination et les mathématiques selon Descartes, par P. BOUTROUX, licencié ès lettres. 1 vol. in-8. 2 fr.

GÉOGRAPHIE

La rivière Vincent-Pinzon. *Étude sur la cartographie de la Guyane*, par M. le Prof. VIDAL DE LA BLACHE. In-8, avec grav. et planches hors texte. 6 fr.

HISTOIRE CONTEMPORAINE

***Le treize vendémiaire an IV**, par HENRY ZIVY. 1 vol. in-8. 4 fr.

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE

PAUL FABRE. **La polyptyque du chanoine Benoît**, in-8. 3 fr. 50

MÉDÉRIC DUFOUR. **Sur la constitution rythmique et métrique du drame grec.** 1re série, 4 fr.; 2e série, 2 fr. 50; 3e série, 2 fr. 50.

A. PINLOCHE. * **Principales œuvres de Herbart.** 7 fr. 50

A. PENJON. **Pensée et réalité**, de A. SPIR, trad. de l'allem. in-8. 10 fr.

G. LEFÈVRE. **Les variations de Guillaume de Champeaux et la question des Universaux.** Etude suivie de documents originaux. 1898. 3 fr.

A. PENJON. **L'énigme sociale.** 1902. 1 vol. in-8. 2 fr. 50

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Lettres intimes de J.-M. Alberoni adressées au comte J. Rocca, par Emile BOURGEOIS, 1 vol. in-8. 10 fr.
La républ. des Provinces-Unies, France et Pays-Bas espagnols, de 1630 à 1650, par A. WADDINGTON. 2 vol. in-8. 12 fr.
Le Vivarais, essai de géographie régionale, par BURDIN. 1 vol. in-8. 6 fr.

---

*RECUEIL DES INSTRUCTIONS

DONNÉES AUX AMBASSADEURS ET MINISTRES DE FRANCE

DEPUIS LES TRAITÉS DE WESTPHALIE JUSQU'A LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Publié sous les auspices de la Commission des archives diplomatiques au Ministère des Affaires étrangères.

Beaux vol. in-8 rais., imprimés sur pap. de Hollande, avec Introduction et notes.

I. — AUTRICHE, par M. Albert SOREL, de l'Académie française. *Épuisé.*
II. — SUÈDE, par M. A. GEFFROY, de l'Institut................. 20 fr.
III. — PORTUGAL, par le vicomte DE CAIX DE SAINT-AYMOUR..... 20 fr.
IV et V. — POLOGNE, par M. Louis FARGES. 2 vol............. 30 fr.
VI. — ROME, par M. G. HANOTAUX, de l'Académie française..... 20 fr.
VII. — BAVIÈRE, PALATINAT ET DEUX-PONTS, par M. André LEBON. 25 fr.
VIII et IX. — RUSSIE, par M. Alfred RAMBAUD, de l'Institut. 2 vol.
Le 1er vol. 20 fr. Le second vol........................... 25 fr.
X. — NAPLES ET PARME, par M. Joseph REINACH.............. 20 fr.
XI. — ESPAGNE (1649-1750), par MM. MOREL-FATIO et LÉONARDON (t. I). 20 fr.
XII et XII *bis*. — ESPAGNE (1750-1789) (t. II et III), par les mêmes.... 40 fr.
XIII. — DANEMARK, par M. A. GEFFROY, de l'Institut............ 14 fr.
XIV et XV. — SAVOIE-MANTOUE, par M. HORRIC de BEAUCAIRE. 2 vol. 40 fr.
XVI. — PRUSSE, par M A. WADDINGTON. 1 vol. (Couronné par l'Institut.) 28 fr.

---

*INVENTAIRE ANALYTIQUE

DES ARCHIVES DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

Publié sous les auspices de la Commission des archives diplomatiques

Correspondance politique de MM. de CASTILLON et de MARILLAC, ambassadeurs de France en Angleterre (1537-1542), par M. JEAN KAULEK, avec la collaboration de MM. Louis Farges et Germain Lefèvre-Pontalis. 1 vol. in-8 raisin .... 15 fr.
Papiers de BARTHÉLEMY, ambassadeur de France en Suisse, de 1792 à 1797 par M. Jean KAULEK. 4 vol. in-8 raisin. I. Année 1792, 15 fr. — II. Janvier-août 1793, 15 fr. — III. Septembre 1793 à mars 1794, 18 fr. — IV. Avril 1794 à février 1795. 20 fr.
Correspondance politique de ODET DE SELVE, ambassadeur de France en Angleterre (1546-1549), par M. G. LEFÈVRE-PONTALIS. 1 vol. in-8 raisin .... 15 fr.
Correspondance politique de GUILLAUME PELLICIER, ambassadeur de France à Venise (1540-1542), par M. Alexandre TAUSSERAT-RADEL. 1 fort vol. in-8 raisin .... 40 fr.

Correspondance des Deys d'Alger avec la Cour de France (1759-1833), recueillie par Eug. PLANTET, attaché au Ministère des Affaires étrangères. 2 vol. in-8 raisin avec 2 planches en taille-douce hors texte. 30 fr.

Correspondance des Beys de Tunis et des Consuls de France avec la Cour (1577-1830), recueillie par Eug. PLANTET, publiée sous les auspices du Ministère des Affaires étrangères. 3 vol. in-8 raisin. TOME I (1577-1700). *Épuisé.* — TOME II (1700-1770). 20 fr. — TOME III (1770-1830). 20 fr.

Les introducteurs des Ambassadeurs (1589-1900). 1 vol. in-4, avec figures dans le texte et planches hors texte. 20 fr.

*REVUE PHILOSOPHIQUE

DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

Dirigée par Th. RIBOT, Membre de l'Institut, Professeur honoraire au Collège de France.
(30e année, 1905.) — Paraît tous les mois.
Abonnement : Un an : Paris, **30** fr. — Départements et Etranger, **33** fr.
La livraison, **3** fr.
Les années écoulées, chacune **30** francs, et la livraison, **3** fr.
Tables des matières (1876-1887), in-8...... **3** fr. — (1888-1895), in-8...... **3** fr.

---

*REVUE GERMANIQUE (ALLEMAGNE — ANGLETERRE ÉTATS-UNIS — PAYS SCANDINAVES)

Première année, 1905. — Paraît tous les deux mois (*Cinq numéros par an*).
Secrétaire général : M. H. LICHTENBERGER, professeur à l'Université de Nancy.
Secrétaire de la rédaction : M. AYNARD, agrégé d'anglais.
Abonnement : Paris, **14** fr. — Départements et Etranger, **16** fr.
La livraison, **4** fr.

Journal de Psychologie Normale et Pathologique

DIRIGÉ PAR LES DOCTEURS

Pierre JANET et **Georges DUMAS**
Professeur au Collège de France. Chargé de cours à la Sorbonne.
(2e année, 1905.) — Paraît tous les deux mois.
Abonnement : France et Etranger, **14** fr. — La livraison, **2** fr. **60**.
Le prix d'abonnement est de 12 *fr. pour les abonnés de la Revue philosophique.*

---

*REVUE HISTORIQUE

Dirigée par G. MONOD, Membre de l'Institut, Professeur à la Sorbonne,
Président de la section historique et philologique à l'École des hautes études.
(30e année, 1905.) — Paraît tous les deux mois.
Abonnement : Un an : Paris, **30** fr. — Départements et Etranger, **33** fr.
La livraison, **6** fr.
Les années écoulées, chacune **30** fr.; le fascicule, **6** fr. Les fascicules de la 1re année, **9** fr.

TABLES GÉNÉRALES DES MATIÈRES

I. 1876 à 1880. 3 fr.; pour les abonnés, 1 fr. 50 | III. 1886 à 1890. 5 fr.; pour les abonnés, 2 fr. 50
II. 1881 à 1885. 3 fr.; — 1 fr. 50 | IV. 1891 à 1895. 3 fr.; — 1 fr. 50
V. 1896 à 1900. 3 fr.; pour les abonnés, 1 fr. 50

ANNALES DES SCIENCES POLITIQUES

Revue bimestrielle publiée avec la collaboration des professeurs et des anciens élèves de l'Ecole libre des Sciences politiques
(20e année, 1905.)
Rédacteur en chef : M. A. VIALLATE, Prof. à l'Ecole.
Abonnement. — Un an : Paris, **18** fr.; Départements et Etranger, **19** fr.
La livraison, **3** fr. **50**.
Les trois premières années (1886-1887-1888), *chacune* **16** *francs; les livraisons, chacune* **5** *francs; la quatrième* (1889) *et les suivantes, chacune* **18** *francs; les livraisons, chacune* **3** *fr.* **50**.

Revue de l'École d'Anthropologie de Paris

Recueil mensuel publié par les professeurs. — (15e année, 1905).
Abonnement : France et Étranger, **10** fr. — Le numéro, **1** fr.
TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES, 1891-1900. . . . **2** fr.

REVUE ÉCONOMIQUE INTERNATIONALE

(2e année, 1905) **Mensuelle**
Abonnement : Un an, France et Belgique, **50** fr.; autres pays, **56** fr.

Bulletin de la Société libre

POUR L'ÉTUDE PSYCHOLOGIQUE DE L'ENFANT

10 numéros par an. — **Abonnement du 1er octobre : 3** fr.

BIBLIOTHÈQUE SCIENTIFIQUE
INTERNATIONALE

Publiée sous la direction de M. Émile ALGLAVE

Les titres marqués d'un astérisque * sont adoptés par le *Ministère de l'Instruction publique de France* pour les bibliothèques des lycées et des collèges.

LISTE DES OUVRAGES

105 VOLUMES IN-8, CARTONNÉS A L'ANGLAISE, OUVRAGES A 6, 9 ET 12 FR.

1. TYNDALL (J.). * **Les Glaciers et les Transformations de l'eau,** avec figures. 1 vol. in-8. 7e édition. 6 fr.
2. BAGEHOT. * **Lois scientifiques du développement des nations** dans leurs rapports avec les principes de la sélection naturelle et de l'hérédité. 1 vol. in-8. 6e édition. 6 fr.
3. MAREY. * **La Machine animale,** locomotion terrestre et aérienne, avec de nombreuses fig. 1 vol. in-8. 6e édit. augmentée. 6 fr.
4. BAIN. * **L'Esprit et le Corps.** 1 vol. in-8. 6e édition. 6 fr.
5. PETTIGREW. * **La Locomotion chez les animaux,** marche, natation et vol. 1 vol. in-8, avec figures. 2e édit. 6 fr.
6. HERBERT SPENCER. * **La Science sociale.** 1 v. in-8. 13e édit. 6 fr.
7. SCHMIDT (O.). * **La Descendance de l'homme et le Darwinisme.** 1 vol. in-8, avec fig. 6e édition. 6 fr.
8. MAUDSLEY. * **Le Crime et la Folie.** 1 vol. in-8. 7e édit. 6 fr.
9. VAN BENEDEN. * **Les Commensaux et les Parasites dans le règne animal.** 1 vol. in-8, avec figures. 4e édit. 6 fr.
10. BALFOUR STEWART. * **La Conservation de l'énergie,** suivi d'une *Étude sur la nature de la force*, par M. P. de SAINT-ROBERT, avec figures. 1 vol. in-8. 6e édition. 6 fr.
11. DRAPER. **Les Conflits de la science et de la religion.** 1 vol. in-8. 10e édition. 6 fr.
12. L. DUMONT. * **Théorie scientifique de la sensibilité. Le plaisir et la douleur.** 1 vol. in-8. 4e édition. 6 fr.
13. SCHUTZENBERGER. * **Les Fermentations.** 1 vol. in-8, avec fig. 6e édit. 6 fr.
14. WHITNEY. * **La Vie du langage.** 1 vol. in-8. 4e édit. 6 fr.
15. COOKE et BERKELEY. * **Les Champignons.** 1 vol. in-8, avec figures. 4e édition. 6 fr.
16. BERNSTEIN. * **Les Sens.** 1 vol. in-8, avec 91 fig. 5e édit. 6 fr.
17. BERTHELOT. * **La Synthèse chimique.** 1 vol. in-8. 8e édit. 6 fr.
18. NIEWENGLOWSKI (H.). * **La photographie et la photochimie.** 1 vol. in-8, avec gravures et une planche hors texte. 6 fr.
19. LUYS. * **Le Cerveau et ses fonctions.** *Épuisé.*
20. STANLEY JEVONS. * **La Monnaie et le Mécanisme de l'échange.** 1 vol. in-8. 5e édition. 6 fr.
21. FUCHS. * **Les Volcans et les Tremblements de terre.** 1 vol. in-8, avec figures et une carte en couleurs. 5e édition. 6 fr.
22. GÉNÉRAL BRIALMONT. * **Les Camps retranchés et leur rôle dans la défense des États.** *Épuisé.*
23. DE QUATREFAGES. * **L'Espèce humaine.** 1 v. in-8. 13e édit. 6 fr.

24. BLASERNA et HELMHOLTZ. * **Le Son et la Musique.** 1 vol. in-8, avec figures. 5e édition. 6 fr.
25. ROSENTHAL.* **Les Nerfs et les Muscles.** *Epuisé.*
26. BRUCKE et HELMHOLTZ. * **Principes scientifiques des beaux-arts.** 1 vol. in-8, avec 39 figures. 4e édition. 6 fr.
27. WURTZ. * **La Théorie atomique.** 1 vol. in-8. 8e édition. 6 fr.
28-29. SECCHI (le père). * **Les Étoiles.** 2 vol. in-8, avec 63 figures dans le texte et 17 pl. en noir et en couleurs hors texte. 3e édit. 12 fr.
30. JOLY.* **L'Homme avant les métaux.** 1 v. in-8, avec fig. 4e éd. *Épuisé.*
31. A. BAIN.* **La Science de l'éducation.** 1 vol. in-8. 9e édit. 6 fr.
32-33. THURSTON (R.).* **Histoire de la machine à vapeur,** précédée d'une Introduction par M. Hirsch. 2 vol. in-8, avec 140 figures dans le texte et 16 planches hors texte. 3e édition. 12 fr.
34. HARTMANN (R.). * **Les Peuples de l'Afrique.** *Épuisé.*
35. HERBERT SPENCER. * **Les Bases de la morale évolutionniste.** 1 vol. in-8. 6e édition. 6 fr.
36. HUXLEY. * **L'Écrevisse,** introduction à l'étude de la zoologie. 1 vol. in-8, avec figures. 2e édition. 6 fr.
37. DE ROBERTY. * **La Sociologie.** 1 vol. in-8. 3e édition. 6 fr.
38. ROOD. * **Théorie scientifique des couleurs.** 1 vol. in-8, avec figures et une planche en couleurs hors texte. 2e édition. 6 fr.
39. DE SAPORTA et MARION. * **L'Évolution du règne végétal** (les Cryptogames). *Épuisé.*
40-41. CHARLTON BASTIAN. * **Le Cerveau, organe de la pensée chez l'homme et chez les animaux.** 2 vol. in-8, avec figures. 2e éd. 12 fr.
42. JAMES SULLY. * **Les Illusions des sens et de l'esprit.** 1 vol. in-8, avec figures. 3e édit. 6 fr.
43. YOUNG. * **Le Soleil.** 1 vol. in-8, avec figures. *Épuisé.*
44. DE CANDOLLE.* **L'Origine des plantes cultivées.** 4e éd. 1 v in-8. 6 fr.
45-46. SIR JOHN LUBBOCK. * **Fourmis, abeilles et guêpes.** 2 vol. *Épuisé.*
47. PERRIER (Edm.). **La Philosophie zoologique avant Darwin.** 1 vol. in-8. 3e édition. 6 fr.
48. STALLO. * **La Matière et la Physique moderne.** 1 vol. in-8. 3e éd., précédé d'une Introduction par Ch. Friedel. 6 fr.
49. MANTEGAZZA. **La Physionomie et l'Expression des sentiments.** 1 vol. in-8. 3e édit., avec huit planches hors texte. 6 fr.
50. DE MEYER. * **Les Organes de la parole et leur emploi pour la formation des sons du langage.** 1 vol. in-8, avec 51 figures, précédé d'une Introd. par M. O. Claveau. 6 fr.
51. DE LANESSAN.* **Introduction à l'Étude de la botanique** (le Sapin). 1 vol. in-8. 2e édit., avec 143 figures. 16 fr.
52-53. DE SAPORTA et MARION. * **L'Évolution du règne végétal** (les Phanérogames). 2 vol. in-8, avec 136 figures. *Épuisé.*
54. TROUESSART. * **Les Microbes, les Ferments et les Moisissures.** 1 vol. in-8. 2e édit., avec 107 figures. 6 fr.
55. HARTMANN (R.).* **Les Singes anthropoïdes.** *Épuisé.*
56. SCHMIDT (O.).* **Les Mammifères dans leurs rapports avec leurs ancêtres géologiques.** 1 vol. in-8, avec 51 figures. 6 fr.
57. BINET et FÉRÉ. **Le Magnétisme animal.** 1 vol. in-8. 4e édit. 6 fr.
58-59. ROMANES.* **L'Intelligence des animaux.** 2 v. in-8. 3e édit. 12 fr.
60. LAGRANGE (F.). **Physiol. des exerc. du corps.** 1 v. in-8. 7e éd. 6 fr.
61. DREYFUS.* **Évol. des mondes et des sociétés.** 1 v. in-8 3e édit. 6 fr.
62. DAUBRÉE. * **Les Régions invisibles du globe et des espaces célestes.** 1 vol. in-8, avec 85 fig. dans le texte. 2e édit. 6 fr.
63-64. SIR JOHN LUBBOCK. * **L'Homme préhistorique.** 2 vol. in-8, avec 228 figures dans le texte. 4e édit. 12 fr.
65. RICHET (Ch.). **La Chaleur animale.** 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.
66. FALSAN (A.). * **La Période glaciaire.** *Épuisé.*

67. BEAUNIS (H.). **Les Sensations internes.** 1 vol. in-8. 6 fr.
68. CARTAILHAC (E.). **La France préhistorique**, d'après les sépultures et les monuments. 1 vol. in-8, avec 162 figures. 2e édit. 6 fr.
69. BERTHELOT.* **La Révol. chimique, Lavoisier.** 1 vol. in-8. 2e éd. 6 fr.
70. SIR JOHN LUBBOCK. * **Les Sens et l'instinct chez les animaux,** principalement chez les insectes. 1 vol. in-8, avec 150 figures. 6 fr.
71. STARCKE. ***La Famille primitive.** 1 vol. in-8. 6 fr.
72. ARLOING. * **Les Virus.** 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.
73. TOPINARD * **L'Homme dans la Nature.** 1 vol. in-8, avec fig. 6 fr.
74. BINET (Alf.).* **Les Altérations de la personnalité.** 1 vol. in-8, avec figures. 2e édit. 6 fr.
75. DE QUATREFAGES (A.).***Darwin et ses précurseurs français.** 1 vol. in-8. 2e édition refondue. 6 fr.
76. LEFÈVRE (A.). * **Les Races et les langues.** 1 vol. in-8. 6 fr.
77-78. DE QUATREFAGES (A.).* **Les Emules de Darwin.** 2 vol. in-8, avec préfaces de MM. E. PERRIER et HAMY. 12 fr.
79. BRUNACHE (P.).* **Le Centre de l'Afrique. Autour du Tchad.** 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.
80. ANGOT (A.). ***Les Aurores polaires.** 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.
81. JACCARD. ***Le pétrole, le bitume et l'asphalte** au point de vue géologique. 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.
82. MEUNIER (Stan.).***La Géologie comparée.** 2e éd. In-8, avec fig. 6 fr.
83. LE DANTEC. ***Théorie nouvelle de la vie.** 3e éd. 1 v. in-8, avec fig. 6 fr.
84. DE LANESSAN.* **Principes de colonisation.** 1 vol. in-8. 6 fr.
85. DEMOOR, MASSART et VANDERVELDE. ***L'évolution régressive en biologie et en sociologie.** 1 vol. in-8, avec gravures. 6 fr.
86. MORTILLET (G. de). ***Formation de la Nation française.** 2e édit. 1 vol. in-8, avec 150 gravures et 18 cartes. 6 fr.
87 ROCHÉ (G.). ***La Culture des Mers** (piscifacture, pisciculture, ostréiculture). 1 vol. in-8, avec 81 gravures. 6 fr.
88. COSTANTIN (J.). ***Les Végétaux et les Milieux cosmiques** (adaptation, évolution). 1 vol. in-8, avec 171 gravures. 6 fr.
89. LE DANTEC. **L'évolution individuelle et l'hérédité.** 1 vol. in-8. 6 fr.
90. GUIGNET et GARNIER. ***La Céramique ancienne et moderne.** 1 vol., avec grav. 6 fr.
91. GELLÉ (E.-M.). * **L'audition et ses organes.** 1 v. in-8, avec gr. 6 fr.
92. MEUNIER (St.). ***La Géologie expérimentale.** 2e éd. In-8, av. gr. 6 fr.
93. COSTANTIN (J.). ***La Nature tropicale.** 1 vol. in-8, avec grav. 6 fr.
94. GROSSE (E.). ***Les débuts de l'art.** Introduction de L. MARILLIER. 1 vol in-8, avec 32 gravures dans le texte et 3 pl. hors texte. 6 fr.
95. GRASSET (J.). **Les Maladies de l'orientation et de l'équilibre.** 1 vol. in-8, avec gravures. 6 fr.
96. DEMENŸ (G.). ***Les bases scientifiques de l'éducation physique.** 1 vol. in-8, avec 198 gravures. 2e édit. 6 fr.
97. MALMÉJAC (F.). ***L'eau dans l'alimentation.** 1 v. in-8, av. grav. 6 fr.
98. MEUNIER (Stan.). ***La géologie générale.** 1 v. in-8, av. grav. 6 fr.
99. DEMENŸ (G.). **Mécanisme et éducation des mouvements.** 2e édit. 1 vol. in-8, avec 565 gravures. 9 fr.
100. BOURDEAU (L.). **Histoire de l'habillement et de la parure.** 1 vol. in-8 6 fr.
101. MOSSO (A.). **Les exercices physiques et le développement intellectuel.** 1 vol. in-8. 6 fr.
102. LE DANTEC (F.). **Les lois naturelles.** 1 vol. in-8. avec grav. 6 fr.
103. NORMAN LOCKYER. **L'évolution inorganique.** 1 vol. in-8, avec gravures. 6 fr.
104. COLAJANNI (N.). **Latins et Anglo-Saxons.** 1 vol. in-8. 9 fr.
105 JAVAL (E.). **Physiologie de la lecture et de l'écriture.** 1 vol. in-8. avec 90 gravures. 6 fr.

BIBLIOTHÈQUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONALE

(105 volumes parus)

LISTE PAR ORDRE DE MATIÈRES DES VOLUMES

PHYSIOLOGIE

LE DANTEC. Théorie nouvelle de la vie.
GELLÉ (E.-M.). L'audition et ses organes, *ill.*
BINET et FÉRÉ. Le Magnétisme animal, *illustré.*
BINET. Les Altérations de la personnalité, *illustré.*
BERNSTEIN. Les Sens, *illustré.*
MAREY. La Machine animale, *illustré.*
PETTIGREW. La Locomotion chez les animaux *ill.*
JAMES SULLY. Les Illusions des sens et de l'esprit, *illustré.*
DE MEYER. Les Organes de la parole, *illustré.*
LAGRANGE. Physiologie des exercices du corps.
RICHET (Ch.). La Chaleur animale, *illustré.*
BEAUNIS. Les Sensations internes.
ARLOING. Les Virus, *illustré.*
DEMENY. Bases scientifiques de l'éducation physique, *illustré.*
DEMENY. Mécanisme et éducation des mouvements, *illustré.* 9 fr.

PHILOSOPHIE SCIENTIFIQUE

ROMANES. L'Intelligence des animaux. 2 vol. *illust.*
LUYS. Le Cerveau et ses fonctions, *illustré.*
CHARLTON BASTIAN. Le Cerveau et la Pensée chez l'homme et les animaux. 2 vol. *illustrés.*
BAIN. L'Esprit et le Corps.
MAUDSLEY. Le Crime et la Folie.
LÉON DUMONT. Théorie scientifique de la sensibilité.
PERRIER. La Philosophie zoologique avant Darwin.
STALLO. La Matière et la Physique moderne.
MANTEGAZZA. La Physionomie et l'Expression des sentiments, *illustré.*
DREYFUS. L'Évolution des mondes et des sociétés.
LUBBOCK. Les Sens et l'Instinct chez les animaux, *illustré.*
LE DANTEC. L'évolution individuelle et l'hérédité.
LE DANTEC. Les lois naturelles, *illustré.*
GRASSET. Les maladies de l'orientation et de l'équilibre, *illustré.*
NORMAN LOCKYER. L'évolution inorganique.
JAVAL (E.). Physiologie de la lecture et de l'écriture.

ANTHROPOLOGIE

MORTILLET (G. DE). Formation de la nation française, *illustré.*
DE QUATREFAGES. L'Espèce humaine.
LUBBOCK. L'Homme préhistorique. 2 vol. *illustrés.*
CARTAILHAC. La France préhistorique, *illustré.*
TOPINARD. L'Homme dans la nature, *illustré.*
LEFÈVRE. Les Races et les langues.
BRUNACHE. Le Centre de l'Afrique. Autour du Tchad, *illustré.*

ZOOLOGIE

ROCHÉ (G.). La Culture des mers, *illustré.*
SCHMIDT. Les Mammifères dans leurs rapports avec leurs ancêtres géologiques, *illustré.*
SCHMIDT. Descendance et Darwinisme, *illustré.*
HUXLEY. L'Écrevisse (Introduction à la zoologie), *illustré.*
VAN BENEDEN. Les Commensaux et les Parasites du règne animal, *illustré.*
LUBBOCK. Fourmis, Abeilles et Guêpes. 2 vol. *illustrés.*
TROUESSART. Les Microbes, les Ferments et les Moisissures, *illustré.*
HARTMANN. Les Singes anthropoïdes et leur organisation comparée à celle de l'homme, *illustré.*
DE QUATREFAGES. Darwin et ses précurseurs français.
DE QUATREFAGES. Les Emules de Darwin. 2 vol.

BOTANIQUE — GÉOLOGIE

DE SAPORTA et MARION. L'Évolution du règne végétal (les Cryptogames), *illustré.*
DE SAPORTA et MARION. L'Évolution du règne végétal (les Phanérogames). 2 vol. *illustrés.*
COOKE et BERKELEY. Les Champignons, *illustré.*
DE CANDOLLE. Origine des plantes cultivées.
DE LANESSAN. Le Sapin (Introduction à la botanique), *illustré.*
FUCHS. Volcans et Tremblements de terre, *illustré.*
DAUBRÉE. Les Régions invisibles du globe et des espaces célestes, *illustré.*
JACCARD. Le Pétrole, l'Asphalte et le Bitume, *ill.*
MEUNIER (ST.). La Géologie comparée, *illustré.*
MEUNIER (ST.). La Géologie expérimentale, *ill.*
MEUNIER (ST.). La Géologie générale, *illustré.*
COSTANTIN (J.) Les Végétaux et les milieux cosmiques, *illustré.*
COSTANTIN (J.). La Nature tropicale, *illustré.*

CHIMIE

WURTZ. La Théorie atomique.
BERTHELOT. La Synthèse chimique.
BERTHELOT. La Révolution chimique : Lavoisier.
SCHUTZENBERGER. Les Fermentations, *illustré.*
MALMÉJAC. L'Eau dans l'alimentation, *illustré.*

ASTRONOMIE — MÉCANIQUE

SECCHI (le Père). Les Étoiles. 2 vol. *illustrés.*
YOUNG. Le Soleil, *illustré.*
ANGOT. Les Aurores polaires, *illustré.*
THURSTON. Histoire de la machine à vapeur. 2 v. *ill.*

PHYSIQUE

BALFOUR STEWART. La Conservation de l'énergie, *illustré.*
TYNDALL. Les Glaciers et les Transformations de l'eau, *illustré.*

THÉORIE DES BEAUX-ARTS

GROSSE. Les débuts de l'art, *illustré.*
GUIGNET et GARNIER. La Céramique ancienne et moderne, *illustré.*
BRUCKE et HELMHOLTZ. Principes scientifiques des beaux-arts, *illustré.*
ROOD. Théorie scientifique des couleurs, *illustré.*
P. BLASERNA et HELMHOLTZ. Le Son et la Musique, *illustré.*

SCIENCES SOCIALES

HERBERT SPENCER. Introduction à la science sociale.
HERBERT SPENCER. Les Bases de la morale évolutionniste.
A. BAIN. La Science de l'éducation.
DE LANESSAN. Principes de colonisation.
DEMOOR, MASSART et VANDERVELDE. L'Évolution régressive en biologie et en sociologie, *illustré.*
BAGEHOT. Lois scientifiques du développement des nations.
DE ROBERTY. La Sociologie.
DRAPER. Les Conflits de la science et de la religion.
STANLEY JEVONS. La Monnaie et le Mécanisme de l'échange.
WHITNEY. La Vie du langage.
STARCKE. La Famille primitive, ses origines, son développement.
BOURDEAU. Hist. de l'habillement et de la parure.
MOSSO (A.). Les exercices physiques et le développement intellectuel.
COLAJANNI. Latins et Anglo-Saxons. 9 fr.

Chaque volume 6 fr., sauf DEMENY, *Mécanisme*, et COLAJANNI, *Latins et Anglo-Saxons*, à 9 fr.

RÉCENTES PUBLICATIONS

HISTORIQUES, PHILOSOPHIQUES ET SCIENTIFIQUES

qui ne se trouvent pas dans les collections précédentes.

ALAUX. **Esquisse d'une philosophie de l'être.** In-8. 1 fr.
— **Les Problèmes religieux au XIX[e] siècle.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50
— **Philosophie morale et politique.** In-8. 1893. 7 fr. 50
— **Théorie de l'âme humaine.** 1 vol. in-8. 1895. 10 fr. (Voy. p. 2.)
— **Dieu et le Monde.** *Essai de phil. première.* 1901. 1 vol. in-12. 2 fr. 50
ALTMEYER. **Les Précurs. de la réforme aux Pays-Bas** 2 v. in-8. 12 fr.
AMIABLE (Louis). **Une loge maçonnique d'avant 1789.** 1 v. in-8. 6 fr.
Annales de sociologie et mouvement sociologique (Première année, 1900-1901), publ. par la Soc. belge de Sociologie. 1 vol. in-8. 1903. 12 fr.
ANSIAUX (M.). **Heures de travail et salaires.** In-8. 1896. 5 fr.
ARNAUNÉ (A.), directeur de la Monnaie. **La monnaie, le crédit et le change,** 2[e] édition, revue et augmentée. 1 vol. in-8. 1902. 8 fr.
ARRÉAT. **Une Éducation intellectuelle.** 1 vol. in-18. 2 fr. 50
— **Journal d'un philosophe.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50 (Voy. p. 2 et 5.)
***Autour du monde,** par les BOURSIERS DE VOYAGE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS. (*Fondation Albert Kahn*). 1 vol. gr. in-8. 1904. 5 fr.
AZAM. **Hypnotisme et double conscience.** 1 vol. in-8. 9 fr.
BALFOUR STEWART et TAIT. **L'Univers invisible.** 1 vol. in-8. 7 fr.
BARTHÉLEMY-SAINT-HILAIRE. (Voy. pages 5 et 11, ARISTOTE.)
— ***Victor Cousin,** sa vie, sa correspondance. 3 vol. in-8. 1895. 30 fr.
BELLANGER (A.), docteur ès lettres. **Les concepts de cause et l'activité intentionnelle de l'esprit.** 1 vol. in-8. 1905. 5 fr.
BENOIST-HANAPPIER (L). docteur ès lettres, professeur au lycée de Caen. **Le drame naturaliste en Allemagne.** 1 vol. in-8 1905. 7 fr. 50
BERNATH (de). **Cléopâtre.** *Sa vie, son règne.* 1 vol in-8. 1903. 8 fr.
BERTON (H.), docteur en droit. **L'évolution constitutionnelle du second empire.** Doctrines, textes, histoire. 1 fort vol. in-8. 1900. 12 fr.
BLONDEAU (C.). **L'absolu et sa loi constitutive.** 1 vol. in-8. 1897. 6 fr.
BLUM (E.), agrégé de philosophie. ***La Déclaration des Droits de l'homme.** Texte et commentaire. Préface de M. G. COMPAYRÉ, Inspecteur général. *Récompensé par l'Institut.* 3[e] édit. 1 vol. in-8. 1905. 3 fr. 75
BOILLEY (P.). **La Législation internationale du travail.** In-12. 3 fr.
— **Les trois socialismes** : anarchisme, collectivisme, réformisme. 3 fr. 50
— **De la production industrielle.** In-12. 1899. 2 fr. 50
BOURDEAU (Louis). **Théorie des sciences.** 2 vol. in-8. 20 fr.
— **La Conquête du monde animal.** In-8. 5 fr.
— **La Conquête du monde végétal.** In-8. 1893. 5 fr.
— **L'Histoire et les historiens.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50
— ***Histoire de l'alimentation.** 1894. 1 vol. in-8. 5 fr.
BOUTROUX (Em.). ***De l'idée de loi naturelle dans la science et la philosophie.** 1 vol. in-8. 1895. 2 fr. 50.
BRANDON-SALVADOR (M[me]). **A travers les moissons.** *Ancien Test. Talmud. Apocryphes. Poètes et moralistes juifs du moyen âge.* In-16. 1903. 4 fr.
BRASSEUR. **La question sociale.** 1 vol. in-8. 1900. 7 fr. 50
BROOKS ADAMS. **Loi de la civilisat. et de la décad.** In-8. 1899. 7 fr. 50
BROUSSEAU (K.). **Éducation des nègres aux États-Unis.** 1904. In-8. 7 fr. 50
BUCHER (Karl). **Etudes d'histoire et d'économie polit.** In-8. 1901 6 fr.
BUDÉ (E. de). **Les Bonaparte en Suisse.** 1 vol. in-12. 1905. 3 fr. 50
BUNGE (N.-Ch.). **Littérature poli-économique.** 1 vol. in-8. 1898. 7 fr. 50
BUNGE (C.-O.). **Psychologie individuelle et sociale.** In-16. 1904. 3 fr.
CANTON (G.). **Napoléon antimilitariste.** 1902. In-16. 3 fr. 50

CARDON (G.). ***Les Fondateurs de l'Université de Douai.** In-8. 10 fr.
CELS (A.). **Science de l'homme et anthropologie.** 1904. 1 vol. in-8. 7 fr. 50
CHARRIAULT (H.). **Après la séparation.** *Enquête sur l'avenir des Eglises* 1 vol. in-12. 1905. 3 fr 50
CLAMAGERAN. **La Réaction économique et la démocratie.** In-18. 1 fr. 25
— **La lutte contre le mal.** 1 vol. in-18. 1897. 3 fr. 50
— **Études politiques, économiques et administratives.** Préface de M. Berthelot. 1 vol. gr. in-8. 1904. 10 fr.
— **Philosophie religieuse.** *Art et voyages.* 1 vol. in-12. 1904. 3 fr. 50
— **Correspondance (1849-1902).** 1 vol. gr. in-8. 1905. 10 fr.
COMBARIEU (J.). ***Les rapports de la musique et de la poésie** considérés au point de vue de l'expression. 1 vol. in-8. 1893. 7 fr. 50
Congrès de l'Éducation sociale, Paris 1900. 1 vol. in-8. 1901. 10 fr.
IVe Congrès international de Psychologie, Paris 1900. 1 vol. in-8. 1901. 20 fr.
Congrès de l'enseignement des Sciences sociales, Paris 1900. 1 vol. in-8. 1901. 7 fr. 50.
COSTE (Ad.). **Hygiène sociale contre le paupérisme.** In-8. 6 fr.
— **Économie politique et physiologie sociale.** In-18. 3 fr. 50.
(Voy. p. 2, 6 et 30.)
COUBERTIN (P. de). **La gymnastique utilitaire.** *Défense. Sauvetage. Locomotion.* 1 vol. in-12. 2 fr. 50
COUTURAT (Louis). ***De l'infini mathématique.** In-8. 1896. 12 fr.
DANY (G.), docteur en droit. ***Les idées politiques en Pologne à la fin du XVIIIe siècle.** *La Constit. du 3 mai* 1793, in-8, 1901. 6 fr.
DAREL (Th.). **La Folie.** *Ses causes. Sa thérapeutique.* 1901, in-12. 4 fr.
— **Le peuple-roi.** *Essai de sociologie universaliste.* In-8. 1904. 3 fr. 50
DAURIAC. **Croyance et réalité.** 1 vol. in-18. 1889. 3 fr. 50
— **Le Réalisme de Reid.** In-8. 1 fr.
DAUZAT (A.), docteur en droit. **Du Rôle des Chambres en matière de traités internationaux.** 1 vol. grand in-8. 1899. 5 fr. (V. p. 18.)
DEFOURNY (M.). **La sociologie positiviste.** *Auguste Comte.* In-8. 1902. 6 fr.
DERAISMES (Mlle Maria). **Œuvres complètes.** 4 vol. Chacun. 3 fr. 50
DESCHAMPS. **Principes de morale sociale.** 1 vol. in-8. 1903. 3 fr. 50.
DESPAUX. **Genèse de la matière et de l'énergie.** In-8. 1900. 4 fr.
— **Causes des énergies attractives.** 1 vol. in-8. 1902. 5 fr.
— **Explication mécanique de la matière, de l'électricité et du magnétisme.** 1 vol. in-8. 1905. 4 fr.
DOLLOT (R.), docteur en droit. **Les origines de la neutralité de la Belgique** (1609-1830). 1 vol. in-8. 1902. 10 fr.
DROZ (Numa). **Etudes et portraits politiques.** 1 vol. in-8. 1895. 7 fr. 50
— **Essais économiques.** 1 vol. in-8. 1896. 7 fr. 50
— **La démocratie fédérative et le socialisme d'État.** In-12. 1 fr.
DUBUC (P.). ***Essai sur la méthode en métaphysique.** 1 vol. in-8. 5 fr.
DUGAS (L.). ***L'amitié antique.** 1 vol. in-8. 1895. 7 fr. 50
DUNAN. ***Sur les formes a priori de la sensibilité.** 1 vol. in-8. 5 fr.
DUNANT (E.). **Les relations diplomatiques de la France et de la République helvétique** (1798-1803). 1 vol. in-8. 1902. 20 fr.
DU POTET. **Traité complet de magnétisme.** 5e éd. 1 vol. in-8. 8 fr.
— **Manuel de l'étudiant magnétiseur.** 6e éd., gr. in-18, avec fig. 3 fr. 50
— **Le magnétisme opposé à la médecine.** 1 vol. in-8. 6 fr.
DUPUY (Paul). **Les fondements de la morale.** In-8. 1900. 5 fr.
— **Méthodes et concepts.** 1 vol. in-8. 1903. 5 fr.
Durée légale du travail (La), par MM. Fagnot, Millerand et Strohl. 1 vol. in-12. 1905. 3 fr. 50
***Entre Camarades.** par les anciens élèves de l'Université de Paris. *Histoire, littérature, philologie, philosophie,* 1901, in-8. 10 fr.
ESPINAS (A.) ***Les Origines de la technologie.** 1 vol. in-8. 1897. 5 fr.
FEDERICI. **Les Lois du progrès.** 2 vol. in-8. Chacun. 6 fr.

FERRÈRE (F.). **La situation religieuse de l'Afrique romaine** depuis la fin du IVe siècle jusqu'à l'invasion des Vandales. 1 v. in-8. 1898. 7 fr. 50

FERRIÈRE (Em.). **Les Apôtres**, essai d'histoire religieuse. 1 vol. in-12. 4 fr. 50

— **L'Ame est la fonction du cerveau.** 2 volumes in-18. 7 fr.

— **Le Paganisme des Hébreux.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50

— **La Matière et l'Énergie.** 1 vol. in-18. 4 fr. 50

— **L'Ame et la Vie.** 1 vol. in-18. 4 fr. 50

— **Les Mythes de la Bible.** 1 vol. in-18. 1893. 3 fr. 50

— **La Cause première d'après les données expérim.** In-18. 1896. 3 fr. 50

— **Étymologie de 400 prénoms.** In-18. 1898. 1 fr. 50 (V. p. 11 et 30).

Fondation universitaire de Belleville (La). Ch. GIDE. *Travail intellect. et travail manuel;* J BARDOUX. *Prem. efforts et prem. année.* In-16. 1 fr. 50

GELEY (G.). **Les preuves du transformisme et les enseignements de la doctrine évolutionniste.** 1 vol. in-8. 1901. 6 fr.

GILLET (M.). **Du fondement intellectuel de la morale.** In-8. 3 fr. 75

GIRAUD-TEULON. **Les origines de la papauté** *d'après Dollinger.* 1 vol. in-12. 1905. 2 fr.

GOBLET D'ALVIELLA. **L'Idée de Dieu**, d'après l'anthr. et l'histoire. In-8. 6 fr.

— **La représentation proportionnelle en Belgique**, 1900. 4 fr. 50

GOURD. **Le Phénomène.** 1 vol. in-8. 7 fr. 50

GREEF (Guillaume de). **Introduction à la Sociologie.** 2 vol. in-8. 10 fr.

— **L'évol. des croyances et des doctr. polit.** In-12. 1895. 4 fr. (V. p. 3 et 7.)

GRIVEAU (M.). **Les Éléments du beau.** In-18. 4 fr. 50

— **La Sphère de beauté**, 1901. 1 vol. in-8. 10 fr.

GUYAU. **Vers d'un philosophe.** In-18. 3e édit. 3 fr. 50

HALLEUX (J.). **L'Evolutionnisme en morale** (*H. Spencer*). In-12. 1901. 3 fr. 50

HALOT (C.). **L'Extrême-Orient.** *Études d'hier. Événements d'aujourd'hui.* 1 vol. in-16. 1905. 4 fr.

HARRACA (J.-M.). **Contribution à l'étude de l'Hérédité et des principes de la formation des races.** 1 vol. in-18. 1898. 2 fr.

HIRTH (G.). **Pourquoi sommes-nous distraits?** 1 vol. in-8. 1895. 2 fr.

HOCQUART (E.). **L'Art de juger le caractère des hommes sur leur écriture**, préface de J. CRÉPIEUX-JAMIN. Br. in-8. 1898. 1 fr.

HORVATH, KARDOS et ENDRODI. ***Histoire de la littérature hongroise**, adapté du hongrois par J. KONT. Gr. in-8, avec gr. 1900. Br. 10 fr. Rel. 15 fr.

ICARD. **Paradoxes ou vérités.** 1 vol. in-12. 1895. 3 fr. 50

JAMES (W.). **L'Expérience religieuse**, traduit par F. ABAUZIT, agrégé de philosophie. 1 vol. in-8°. 1905. (*Sous presse*).

JANSSENS. **Le néo-criticisme de Ch. Renouvier.** In-16. 1904. 3 fr. 50

JOURDY (Général). **L'instruction de l'armée française**, de 1815 à 1902. 1 vol. in-16. 1903. 3 fr. 50

JOYAU. **De l'Invention dans les arts et dans les sciences.** 1 v. in-8. 5 fr.

— **Essai sur la liberté morale.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50

KARPPE (S.), docteur ès lettres. **Les origines et la nature du Zohar**, précédé d'une *Etude sur l'histoire de la Kabbale.* 1901. In-8. 7 fr. 50

KAUFMANN. **La cause finale et son importance.** In-12. 2 fr. 50

KINGSFORD (A.) et MAITLAND (E.). **La Voie parfaite ou le Christ ésotérique**, précédé d'une préface d'Edouard SCHURÉ. 1 vol. in-8. 1892. 6 fr.

KOSTYLEFF. **Esquisse d'une évolution dans l'histoire de la philosophie.** 1 vol in-16. 1903. 2 fr. 50

LAFONTAINE. **L'art de magnétiser.** 7e édit. 1 vol. in-8. 5 fr.

— **Mémoires d'un magnétiseur.** 2 vol. gr. in-18. 7 fr.

LANESSAN (de). **Le Programme maritime de 1900-1906.** In-12. 2e éd. 1903. 3 fr. 50

L'action républicaine dans la marine, 1 brochure in-12. 1 fr.

LAVELEYE (Em. de). **De l'avenir des peuples catholiques.** In-8. 25 c.
— **Essais et Études.** Première série (1861-1875). — Deuxième série (1875-1882). — Troisième série (1892-1894). Chaque vol. in-8. 7 fr. 50
LEFÉBURE (Ct). **Méthode de gymnastique éducative.** 1905. 1 vol. in 8 avec planches. 5 fr.
LEMAIRE (P.). **Le cartésianisme chez les Bénédictins.** In-8. 6 fr. 50
LEMAITRE (J.), professeur au Collège de Genève. **Audition colorée et phénomènes connexes observés chez des écoliers.** In-12. 1900. 4 fr.
LETAINTURIER (J.). **Le socialisme devant le bon sens.** In-18. 1 fr. 50
LEVI (Eliphas). **Dogme et rituel de la haute magie.** 3e édit. 2 vol. in-8, avec 24 figures. 18 fr.
— **Histoire de la magie.** Nouvelle édit. 1 vol. in-8, avec 90 fig. 12 fr.
— **La clef des grands mystères.** 1 vol. in-8, avec 22 pl. 12 fr.
— **La science des esprits.** 1 vol. 7 fr.
LÉVY (Albert). ***Psychologie du caractère.** In-8. 1896. 5 fr.
LEVY (L.-G.), docteur ès lettres. **La famille dans l'antiquité israélite.** 1 vol. in-8. 1905. 5 fr.
LÉVY-SCHNEIDER (L.), docteur ès lettres. **Le conventionnel Jeanbon Saint-André** (1749-1813). 1901. 2 vol. in-8. 15 fr.
LICHTENBERGER (A.). **Le socialisme au XVIIIe siècle.** In-8. 1895. 7 fr. 50
LIESSE (A.), prof. au Conservatoire des Arts et Métiers. **La statistique.** *Ses difficultés. Ses procédés. Ses résultats.* In-16, 1905. 2 fr. 50
MABILLEAU (L.). ***Histoire de la philos. atomistique.** In-8. 1895. 12 fr.
MAINDRON (Ernest). ***L'Académie des sciences** (Histoire de l'Académie; fondation de l'Institut national; Bonaparte, membre de l'Institut). In-8 cavalier, 53 grav., portraits, plans. 8 pl. hors texte et 2 autographes. 6 fr.
MANACÉINE (Marie de). **L'anarchie passive et Tolstoï.** In-18. 2 fr.
MANDOUL (J.) **Un homme d'État italien: Joseph de Maistre.** In-8. 8 fr.
MARGUERY (E.). **Le droit de propriété et le régime démocratique** 1 vol. in-16. 1905. 2 fr. 50
MARIÉTAN (J.). **La classification des sciences, d'Aristote à saint Thomas.** 1 vol. in-8. 1901. 3 fr.
MATAGRIN. **L'esthétique de Lotze.** 1 vol. in-12. 1900. 2 fr.
MATTEUZZI. **Les facteurs de l'évolution des peuples.** In-8. 1900. 6 fr.
MERCIER (Mgr). **Les origines de la psych. contemp.** In-12. 1898. 5 fr.
MICHOTTE (A.). **Les signes régionaux** (répartition de la sensibilité tactile). 1 vol. in-8 avec planches, 1905. 5 fr.
MILHAUD (G.) ***Le positiv. et le progrès de l'esprit.** In-16 1902. 2 fr. 50
MISMER (Ch.). **Principes sociologiques.** 1 vol. in-8. 2e éd. 1897. 5 fr.
MONNIER (Marcel). ***Le drame chinois.** 1 vol. in-16. 1900. 2 fr. 50
MORIAUD (P.). **La liberté et la conduite humaine** In-12. 1897. 3 fr. 50
NEPLUYEFF (N. de). **La confrérie ouvrière et ses écoles,** in-12. 2 fr.
NODET (V.). **Les agnoscies, la cécité psychique.** In-8. 1899. 4 fr.
NOVICOW (J.). **La Question d'Alsace-Lorraine.** In-8. 1 fr. (V. p. 4, 9 et 17.)
— **La Fédération de l'Europe.** 1 vol. in-18. 2e édit. 1901. 3 fr. 50
— **L'affranchissement de la femme.** 1 vol. in-16. 1903. 3 fr.
PARIS (Comte de). **Les Associations ouvrières en Angleterre** (Trades-unions). 1 vol. in-18. 7e édit. 1 fr. — Édition sur papier fort. 2 fr. 50
PAUL-BONCOUR (J.). **Le fédéralisme économique,** préf. de M. WALDECK-ROUSSEAU. 1 vol. in-8. 2e édition. 1901. 6 fr.
PAULHAN (Fr.). **Le Nouveau mysticisme.** 1 vol. in-18. 1891. 2 fr. 50
PELLETAN (Eugène). ***La Naissance d'une ville** (Royan). In-18. 2 fr.
— ***Jarousseau, le pasteur du désert.** 1 vol. in-18. 2 fr.
— ***Un Roi philosophe:** *Frédéric le Grand.* In-18. 3 fr. 50
— **Droits de l'homme.** In-16. 3 fr. 50
— **Profession de foi du XIXe siècle.** In-16. 3 fr. 50
PEREZ (Bernard). **Mes deux chats.** In-12, 2e édition. 1 fr. 50
— **Jacotot et sa Méthode d'émancipation intellect.** In-18. 3 fr.
— **Dictionnaire abrégé de philosophie.** 1893. in-12. 1 fr. 50 (V. p. 9.)

PHILBERT (Louis). **Le Rire**. In-8. (Cour. par l'Académie française.) 7 fr. 50
PHILIPPE (J.) **Lucrèce dans la théologie chrétienne**. In-8. 2 fr. 50
PHILIPPSON (J.). **L'autonomie et la centralisation du système nerveux des animaux**. 1 vol. in-8 avec planches. 1905. 5 fr.
PIAT (C.). **L'Intellect actif**. 1 vol. in-8. 4 fr.
— **L'Idée ou critique du Kantisme**. 2e édition 1901. 1 vol. in-8. 6 fr.
PICARD (Ch.). **Sémites et Aryens** (1893). In-18. 1 fr. 50
PICARD (E.). **Le Droit pur**. 1 v. in-8. 1899. 7 fr. 50
PICTET (Raoul). **Étude critique du matérialisme et du spiritualisme par la physique expérimentale**. 1 vol. gr. in-8. 1896. 10 fr.
PINLOCHE (A.), professeur honre de l'Univ. de Lille. ***Pestalozzi et l'éducation populaire moderne**. In-16. 1902. (*Cour. par l'Institut.*) 2 fr. 50
POEY. **Littré et Auguste Comte**. 1 vol. in-18. 3 fr. 50
* **Pour et contre l'enseign. philosophique** (*Enquête*). In-18. 1894. 2 fr.
PRAT (Louis). **Le mystère de Platon (Aglaophamos)**. 1 v. in-8. 1900. 4 fr.
— **L'Art et la beauté (Kalliklès)**. 1 vol. in-8. 1903. 5 fr.
PRÉAUBERT. **La vie, mode de mouvement**. In-8. 1897. 5 fr.
Protection légale des travailleurs (La). 1 vol. in-12. 1904. 3 fr. 50
On vend séparément les dix conférences composant ce volume, chacune 0 fr. 60
REGNAUD (P.). **L'origine des idées éclairée par la science du langage**. 1904. In-12. 1 fr. 50
RENOUVIER, de l'Inst. **Uchronie**. *Utopie dans l'Histoire*. 2e éd. 1901. In-8. 7 50
RIBOT (Paul). **Spiritualisme et Matérialisme**. 2e éd. 1 vol. in-8. 6 fr.
ROBERTY (J.-E.) **Auguste Bouvier**, pasteur et théologien protestant. 1826-1893. 1 fort vol. in-12. 1901. 3 fr. 50
ROISEL. **Chronologie des temps préhistoriques**. In-12. 1900. 1 fr.
ROTT (Ed.). **La représentation diplomatique de la France auprès des cantons suisses confédérés**. T. I (1498-1559). 1 vol. gr. in-8. 1900, 12 fr. — T. II (1559-1610). 1 vol. gr. in-8. 1902. 15 fr.
SAGE (V.). **Le Sommeil naturel et l'hypnose**. 1904. 1 vol. in-18. 3 fr. 50
SAUSSURE (L. de). ***Psychol. de la colonisation franç**. In-12. 3 fr. 50
SAYOUS (E.), ***Histoire générale des Hongrois**. 2e éd. revisée. 1 vol. grand in-8, avec grav. et pl. hors texte. 1900. Br. 15 fr. Relié. 20 fr.
SCHINZ (W.). **Problème de la tragéd. en Allemagne**. In-8. 1903. 1 fr. 25
SECRÉTAN (H.). **La Société et la morale**. 1 vol. in-12. 1897. 3 fr. 50
SEIPPEL (P.), professeur à l'École polytechnique de Zurich. **Les deux Frances et leurs origines historiques**. 1 vol. in-8. 1905. 7 fr. 50
SKARZYNSKI (L.). ***Le progrès social à la fin du XIXe siècle**. Préface de M. LÉON BOURGEOIS. 1901. 1 vol. in-12. 4 fr. 50
SOREL (Albert), de l'Acad. franç. **Traité de Paris de 1815**. In-8. 4 fr. 50
STOCQUART (Emile). **Le contrat de travail**. In-12. 1895. 3 fr.
TEMMERMAN, directeur d'École normale. **Notions de psychologie** appliquées à la pédagogie et à la didactique. In-8, avec fig. 1903. 3 fr.
VAN BIERVLIET (J.-J.). **Psychologie humaine**. 1 vol. in-8. 8 fr.
— **La Mémoire**. Br. in-8. 1893. 2 fr.
— **Etudes de psychologie** 1 vol. in-8. 1901. 4 fr.
— **Causeries psychologiques**. 1 vol. in-8. 1902. 3 fr.
— **Esquisse d'une éducation de la mémoire**. 1904. In-16. 2 fr.
VITALIS. **Correspondance politique de Dominique de Gabre**. 1904. 1 vol. in-8. 12 fr. 50
WEIL (Denis). **Droit d'association et Droit de réunion**. In-12. 3 fr. 50
— **Élections législatives**, législation et mœurs. 1 vol. in-18. 1895. 3 fr. 50
ZAPLETAL. **Le récit de la création dans la Genèse**. In-8. 3 fr. 50
ZIESING (Th.). **Érasme ou Salignac**. Étude sur la lettre de François Rabelais. 1 vol. gr. in-8. 4 fr.
ZOLLA (D.). **Les questions agricoles d'hier et d'aujourd'hui**. 1894, 1895. 2 vol. in-12. Chacun. 3 fr. 50

BIBLIOTHÈQUE UTILE

HISTOIRE. — GÉOGRAPHIE. — SCIENCES PHYSIQUES ET NATURELLES. — ENSEIGNEMENT. ÉCONOMIE POLITIQUE ET DOMESTIQUE. — ARTS. — DROIT USUEL.

125 élégants volumes in-32, de 192 pages chacun

Le volume broché, 60 centimes; en cartonnage anglais, 1 franc.

---

1. **Morand.** Introduction à l'étude des sciences physiques. 6e édit.
2. **Cruveilhier.** Hygiène générale. 9e édit.
3. **Corbon.** De l'enseignement professionnel. 4e édit.
4. **L. Pichat.** L'art et les artistes en France. 5e édit.
5. **Buchez.** Les Mérovingiens. 6e édit.
6. **Buchez.** Les Carlovingiens. 2e édit.
7. **F. Morin.** La France au moyen âge. 5e édit.
8. **Bastide.** Luttes religieuses des premiers siècles. 5e édit.
9. **Bastide.** Les guerres de la Réforme. 5e édit.
10. **Pelletan.** Décadence de la monarchie française. 5e édit.
11. **Brothier.** Histoire de la terre. 8e éd.
12. **Bouant.** Les principaux faits de la chimie (avec fig.).
13. **Turck.** Médecine populaire. 6e édit.
14. **Morin.** La loi civile en France. 5e édit.
15. **Paul Louis.** Les lois ouvrières.
16. (*Épuisé*).
17. **Catalan.** Notions d'astronomie. 6e édit.
18. **Cristal.** Les délassements du travail. 4e édit.
19. **V. Meunier.** Philosophie zoologique. 3e édit.
20. **J. Jourdan.** La justice criminelle en France. 4e édit.
21. **Ch. Rolland.** Histoire de la maison d'Autriche. 4e édit.
22. **Eug. Despois.** Révolution d'Angleterre. 4e édit.
23. **B. Gastineau.** Les génies de la science et de l'industrie. 2e édit.
24. **Leneveux.** Le budget du foyer. Economie domestique. 3e édit.
25. **L. Combes.** La Grèce ancienne. 4e édit.
26. **F. Lock.** Histoire de la Restauration. 5e édit.
27. (*Épuisé*).
28. **Elie Margollé.** Les phénomènes de la mer. 7e édit.
29. **L. Collas.** Histoire de l'empire ottoman. 3e édit.
30. **F. Zurcher.** Les phénomènes de l'atmosphère. 7e édit.
31. **E. Raymond.** L'Espagne et le Portugal. 3e édit.
32. **Eugène Noël.** Voltaire et Rousseau. 4e édit.
33. **A. Ott.** L'Asie occidentale et l'Égypte. 3e édit.
34. (*Épuisé*).
35. **Enfantin.** La vie éternelle. 5e édit.
36. **Brothier.** Causeries sur la mécanique. 5e édit.
37. **Alfred Doneaud.** Histoire de la marine française. 4e édit.
38. **F. Lock.** Jeanne d'Arc. 3e édit.
39-40. **Carnot.** Révolution française. 2 vol. 7e édit.
41. **Zurcher et Margollé.** Télescope et microscope. 2e édit.
42. **Blerzy.** Torrents, fleuves et canaux de la France. 3e édit.
43. **Secchi, Wolf, Briot et Delaunay.** Le soleil et les étoiles. 5e édit.
44. **Stanley Jevons.** L'économie politique. 8e édit.
45. **Ferrière.** Le darwinisme. 7e édit.
46. **Leneveux.** Paris municipal. 2e édit.
47. **Boillot.** Les entretiens de Fontenelle sur la pluralité des mondes.
48. **Zevort (Edg.).** Histoire de Louis-Philippe. 3e édit.
49. **Geikie.** Géographie physique (avec fig.). 4e édit.
50. **Zaborowski.** L'origine du langage. 5e édit.
51. **H. Blerzy.** Les colonies anglaises.
52. **Albert Lévy.** Histoire de l'air (avec fig.). 4e édit.
53. **Geikie.** La géologie (avec fig.). 4e édit.
54. **Zaborowski.** Les migrations des animaux. 3e édit.
55. **F. Paulhan.** La physiologie de l'esprit. 5e édit.
56. **Zurcher et Margollé.** Les phénomènes célestes. 3e édit.
57. **Girard de Rialle.** Les peuples de l'Afrique et de l'Amérique. 2e éd.
58. **Jacques Bertillon.** La statistique humaine de la France.
59. **Paul Gaffarel.** La défense nationale en 1792. 2e édit.
60. **Herbert Spencer.** De l'éducation. 8e édit.
61. **Jules Barni.** Napoléon Ier. 3e édit.
62. **Huxley.** Premières notions sur les sciences. 4e édit.
63. **P. Bondois.** L'Europe contemporaine (1789-1879). 2e édit.
64. **Grove.** Continents et océans. 3e éd.
65. **Jouan.** Les îles du Pacifique.
66. **Robinet.** La philosophie positive. 4e édit.
67. **Renard.** L'homme est-il libre? 4e édit.
68. **Zaborowski.** Les grands singes.
69. **Hatin.** Le Journal.
70. **Girard de Rialle.** Les peuples de l'Asie et de l'Europe.
71. **Doneaud.** Histoire contemporaine de la Prusse. 2e édit.
72. **Dufour.** Petit dictionnaire des falsifications. 4e édit.
73. **Henneguy.** Histoire de l'Italie depuis 1815.
74. **Leneveux.** Le travail manuel en France. 2e édit.
75. **Jouan.** La chasse et la pêche des animaux marins.
76. **Regnard.** Histoire contemporaine de l'Angleterre.
77. **Bouant.** Hist. de l'eau (avec fig.).
78. **Jourdy.** Le patriotisme à l'école.
79. **Mongredien.** Le libre-échange en Angleterre.
80. **Creighton.** Histoire romaine (avec fig.)
81-82. **P. Bondois.** Mœurs et institutions de la France. 2 vol. 2e éd.
83. **Zaborowski.** Les mondes disparus (avec fig.). 3e édit.
84. **Debidour.** Histoire des rapports de l'Eglise et de l'Etat en France (1789-1871). Abrégé par Dubois et Sarthou.
85. **H. Beauregard.** Zoologie générale (avec fig.).
86. **Wilkins.** L'antiquité romaine (avec fig.). 2e édit.
87. **Maigne.** Les mines de la France et de ses colonies.
88. **Broquère.** Médecine des accidents.
89. **E. Amigues.** A travers le ciel.
90. **H. Gossin.** La machine à vapeur (avec fig.).
91. **Gaffarel.** Les frontières françaises. 2e édit.
92. **Dallet.** La navigation aérienne (avec fig.).
93. **Collier.** Premiers principes des beaux-arts (avec fig.).
94. **Larbalétrier.** L'agriculture française (avec fig.).
95. **Gossin.** La photographie (fig.).
96. **F. Genevoix.** Les matières premières.
97. **Monin.** Les maladies épidémiques (avec fig.).
98. **Faque.** L'Indo-Chine française.
99. **Petit.** Économie rurale et agricole.
100. **Mahaffy.** L'antiquité grecque (avec fig.).
101. **Bère.** Hist. de l'armée française.
102. **F. Genevoix.** Les procédés industriels.
103. **Quesnel.** Histoire de la conquête de l'Algérie.
104. **A. Coste.** Richesse et bonheur.
105. **Joyeux.** L'Afrique française (avec fig.).
106. **G. Mayer.** Les chemins de fer (avec gravures).
107. **Ad. Coste.** Alcoolisme ou Epargne. 4e édit.
108. **Ch. de Larivière.** Les origines de la guerre de 1870.
109. **Gérardin.** Botanique générale (avec fig.).
110. **D. Bellet.** Les grands ports maritimes de commerce (avec fig.).
111. **H. Coupin.** La vie dans les mers (avec fig.).
112. **A. Larbalétrier.** Les plantes d'appartement (avec fig.).
113. **A. Milhaud.** Madagascar. 2e édit.
114. **Sérieux et Mathieu.** L'Alcool et l'alcoolisme. 2e édit.
115. **Dr J. Laumonier.** L'hygiène de la cuisine.
116. **Adrien Berget.** La viticulture nouvelle. 2e édit.
117. **A. Acloque.** Les insectes nuisibles (avec fig.).
118. **G. Meunier.** Histoire de la littérature française.
119. **P. Merklen.** La Tuberculose; son traitement hygiénique.
120. **G. Meunier.** Histoire de l'art (avec fig.).
121. **Larrivé.** L'assistance publique.
122. **Adrien Berget.** La pratique des vins.
123. **Adrien Berget.** Les vins de France.
124. **Vaillant.** Petite chimie de l'agriculteur.
125. **Zaborowski.** L'homme préhistorique (avec gravures). 7e édit.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS

Acloque ... 30
Adam ... 5, 12
Alaux ... 25
Albert-Lévy ... 30
Alengry ... 5
Alglave ... 21
Allier ... 2, 14
Altmeyer ... 25
Amiable ... 25
Amigues ... 30
Annales de sociologie ... 25
Andler ... 16
Angot ... 23, 24
Ansiaux ... 25
Aristote ... 11
Arloing ... 23, 24
Arnauné ... 25
Arnold (Matthew) ... 5
Arréat ... 2, 5, 25
Asseline ... 16
Aubry ... 5
Auerbach ... 16
Aulard ... 15
Azam ... 25
Bacon ... 12
Bagehot ... 21, 24
Bain (Alex.) 5, 21, 22, 24
Ballet (Gilbert) ... 2
Baldwin ... 5
Balfour Stewart. 21, 24, 25
Bardoux ... 26
Barni ... 17, 30
Barthélemy St-Hilaire 5, 11, 25
Barzelotti ... 5
Basch ... 12, 13, 14
Bastide ... 30
Bayet ... 2
Bazaillas ... 5
Beaunis ... 23, 24
Beauregard ... 30
Beaussire ... 2, 12, 17
Bellanger ... 25
Bellet ... 30
Bénard ... 11
Benoist-Hanappier ... 25
Beneden (Van) ... 21, 24
Bérard (V.) ... 16
Bère ... 30
Berget ... 30
Bergson ... 2, 5
Berkeley ... 12 21, 24
Bernard (A.) ... 15
Bernath (de) ... 25
Bernstein ... 21, 24
Bertauld ... 2
Berthelot ... 21, 23, 24
Bertillon ... 30
Berton ... 25
Bertrand ... 5
Binet ... 2, 22, 23, 24
Blanc (Louis) ... 15, 17
Blaserna ... 22, 24
Blerzy ... 30
Blondeau ... 25
Blondel ... 2
Blum ... 25
Boilley ... 25
Boillot ... 30
Boirac ... 6
Bolton King ... 16
Bondois ... 15, 30
Bonet-Maury ... 17
Bos ... 2
Bouant ... 30
Boucher ... 2
Bouglé ... 2, 6, 14
Bourdeau (J.) ... 2, 17
Bourdeau (L.) 6, 23, 24, 25
Bourdon ... 6
Bourgeois (E.) ... 19
Bourgeois (L.) ... 14
Bourlier ... 16
Bousrez ... 25
Boutroux (E.) 2, 6, 25
Boutroux (P.) ... 18
Bovet ... 11
Brandon-Salvador ... 25
Braunschvicg ... 6
Brasseur ... 25
Bray ... 6
Brialmont ... 21, 24
Brochard ... 6
Brooks Adams ... 25
Broquère ... 30
Brothier ... 30
Brousseau ... 25
Brucke ... 21, 24
Brunache ... 23, 24
Brunschvicg ... 2, 6, 9
Bücher (Karl) ... 25
Buchez ... 30
Bude ... 25
Bunge (C. O.) ... 25
Bunge (N.) ... 25
Burdin ... 19
Bureau ... 14
Cahen (L.) ... 15
Caix de St-Aymour ... 19
Candolle ... 22, 24
Canton ... 25
Cardon ... 26
Carnot ... 15, 30
Carra de Vaux ... 13
Carrau ... 6
Cartailhac ... 23, 24
Cartault ... 18
Carus ... 2
Catalan ... 30
Cels ... 26
Chabot ... 6
Charriault ... 26
Charlton Bastian. 22, 24
Clamageran ... 26
Clay ... 6
Colajanni ... 23, 24
Collas ... 30
Collier ... 30
Collignon ... 25
Collins ... 6
Combarieu ... 26
Combes ... 30
Comte (A.) ... 6
Conto ... 6
Cooke ... 21, 24
Corbon ... 30
Cordier ... 17
Cosentini ... 6
Costantin ... 23, 24
Coste ... 2, 6, 26, 30
Coubertin ... 26
Couchoud ... 13
Coupin ... 30
Courant ... 13, 17
Courcelle ... 13
Couturat ... 11, 26
Creighton ... 30
Crépieux-Jamin ... 6
Cresson ... 2, 6
Cristal ... 30
Croiset (A.) ... 14
Cruveilhier ... 30
Daendliker ... 16
Dallet ... 30
Damé ... 16
Damiron ... 12
Danville ... 2
Dany ... 26
Darel (Th.) ... 26
Dariex ... 20
Daubrée ... 22, 24
Dauriac ... 2, 6, 26
Dauzat (A.) ... 18, 26
Deberle ... 17
Debidour ... 15, 30
Defourny ... 26
Delacroix ... 13
Delbos ... 6
Delord ... 15, 17
De la Grasserie ... 6
Demeny ... 23, 24
Demoor ... 23, 24
Depasse ... 17
Deraismes ... 26
Deschamps ... 26
Deschanel ... 17
Despaux ... 26
Despois ... 15, 30
Dewaule ... 6
Dick May ... 14
Doellinger ... 15
Domet de Vorges ... 13
Doneaud ... 30
Draghicesco ... 6
Draper ... 21, 24
Dreyfus (C.) ... 22, 24
Dreyfus-Brisac ... 12
Driault ... 15, 17
Droz ... 12
Droz (Numa) ... 26
Dubuc ... 26
Duclaux (M.) ... 14
Dufour (Médéric) 11, 18
Dufour ... 30
Dugald-Stewart ... 12
Dugas ... 2, 26
Du Maroussem ... 14
Dumas (G.) ... 6, 20
Dumont ... 21, 24
Dunan ... 2, 26
Dunant (E.) ... 26
Du Potet ... 26
Duprat ... 2, 6
Duproix ... 6, 12
Dupuy ... 26
Durand (de Gros). 2, 6
Durkheim ... 2, 6, 7
Egger ... 7
Eichthal (d') ... 2, 17
Encausse ... 3
Endrodi ... 27
Enfantin ... 30
Epicure ... 11
Erasme ... 11
Espinas ... 3, 7, 26
Fabre (J.) ... 11
Fabre (P.) ... 18
Facot ... 7
Faivre ... 3
Falsan ... 23, 24
Faque ... 30
Farges ... 19
Favre (Mme J.) ... 11
Fédérici ... 26
Féré ... 7, 22, 24
Ferrère ... 27
Ferrero ... 7, 8
Ferri ... 7
Ferri (Enrico) ... 3, 7
Ferri (L.) ... 7
Ferrière ... 11, 27, 30
Fierens-Gevaert ... 3
Figard ... 12
Finot ... 7
Fleury (de) ... 3
Flint ... 7
Fonsegrive ... 3, 7
Foucault ... 7
Fouillée ... 3, 7, 11
Fournière ... 3, 7, 14
Franck ... 3
Fuchs ... 21, 24
Fulliquet ... 7
Gaffarel ... 15, 16, 30
Garnier ... 23, 24
Garofalo ... 7
Gastineau ... 30
Gauckler ... 3
Geffroy ... 19
Geikie ... 30
Geley ... 27
Gellé ... 23, 24
Genevoix ... 30
Gérard-Varet ... 7
Gérardin ... 30
Gide ... 14, 26
Gillet ... 27
Girard de Rialle ... 30
Giraud-Teulon ... 27
Gley ... 7
Goblet d'Alviella ... 27
Goblot ... 3, 7
Godfernaux ... 3
Gomperz ... 11
Gory ... 7
Gossin ... 30
Gourd ... 27
Grasset ... 3, 23, 24
Greef (de) ... 3, 7, 27
Griveau ... 27
Groos ... 7
Grosse ... 23, 24
Grove ... 30
Guéroult ... 17
Guilland ... 16
Guignet ... 23, 24
Guiraud ... 18
Gurney ... 7
Guyau ... 3, 7, 11, 27
Halévy (Elie) ... 7
Halleux ... 27
Halot ... 27
Hannequin ... 7
Hanotaux ... 19
Harraca ... 27
Hartenberg ... 7
Hartmann (E. de) ... 3
Hartmann (R.) .. 22, 24
Hatin ... 30
Hatzfeld ... 13
Hauser ... 14
Hauvette ... 18
Hébert ... 7
Hegel ... 12
Helmholtz ... 22, 24
Henneguy ... 27, 30
Henry (Victor) ... 18
Herbert Spencer. Voy. Spencer.
Herckenrath ... 3
Hirth ... 8, 27
Hocquart ... 27
Hoffding ... 4
Horric de Beaucaire ... 19
Horvath ... 27
Huxley ... 22, 24, 30
Icard ... 27
Isambert ... 8, 15
Jaccard ... 23, 24
Jacoby ... 8
Jaell ... 8
James ... 3, 27
Janet (Paul) ... 3, 8, 11
Janet (Pierre) ... 8, 20
Janssens ... 27
Jaurès ... 8
Javal ... 23, 24
Joly (H.) ... 13
Joly ... 22, 24
Jouan ... 30
Jourdan ... 30
Jourdy ... 27, 30
Joyau ... 27
Joyeux ... 30
Kant ... 12
Kardos ... 27
Karppe ... 8, 27
Kauffmann ... 27
Kaulek ... 19
Kingsford ... 27
Kostyleff ... 27
Krantz ... 11
Lachelier ... 8
Lafaye ... 18
Lafontaine ... 27
Lafontaine (A.) ... 11
Lagrange ... 22, 24
Laisant ... 3
Lalande ... 8
Lampérière ... 3
Landry ... 3
Lanessan (de) 3, 8, 14, 16 22, 23, 24, 27, 28
Lang ... 8
Lange ... 3
Langlois ... 18
Lapie ... 3, 8, 15
Larbalétrier ... 30
Larrivé ... 30
Larivière ... 30
Laschi ... 8
Laugel ... 3, 15
Laumonier ... 30
Lauvrière ... 8
Laveleye (de) 8, 17, 27, 28
Leblond (M.-A.) ... 16
Lebon (A.) ... 19
Le Bon (G.) ... 3, 8
Léchalas ... 3, 8
Lechartier ... 8
Leclère (A.) ... 8
Le Dantec ... 3, 8, 23, 24
Lefebure ... 28
Lefèvre (A.) ... 23, 24
Lefèvre (G.) ... 3, 18, 24
Lefèvre-Pontalis ... 19
Lemaire ... 28
Lemaître ... 28
Leneveux ... 30
Léon (Xavier) ... 8
Léonardon ... 13, 19
Leroy ... 8
Leroy-Beaulieu (A.) ... 14
Letainturier ... 28
Lévi (Eliphas) ... 28
Lévy (A.) ... 8, 12

Lévy (Albert) 28
Lévy-Bruhl 8
Lévy (L.) 28
Lévy-Schneider 28
Liard 3, 8, 11
Lichtenberger (A.) 17, 28
Lichtenberger (H.) 3, 8
Liesse 28
Lombard 18
Lombroso 4, 8
Lock 30
Lubac 8
Lubbock 4, 22, 23, 24
Luchaire 18
Luys 21, 24
Lyon (Georges) 4, 8
Mabilleau 28
Mahaffy 30
Maigne 30
Maitland 27
Maindron 28
Malapert 9
Malméjac 23, 24
Manaceine 28
Mandoul 28
Mantegazza 22, 24
Marey 21, 24
Margollé 30
Marguery 4, 28
Mariétan 28
Marion (H.) 9
Marion 22, 24
Marsauche 28
Martin (F.) 9
Martin (J.) 13
Massard 23, 24
Matagrin 28
Mathieu 30
Mathiez 15
Matter 16, 17
Matteuzzi 28
Maudsley 21, 24
Mauxion 4, 13
Maxwell 9
Mayer 30
Mercier (Mgr) 28
Merklen 30
Métin 14, 17
Meunier (G.) 30
Meunier (Stan.) 23, 24
Meunier (V.) 30
Meyer (de) 22, 24
Michotte 28
Milhaud (A.) 30
Milhaud (E.) 16
Milhaud (G.) 4, 11, 16, 28
Mill. Voy. Stuart Mill.
Mismer 28
Moncalm 28
Mongrédien 30
Monin 30
Monnier 28
Monod (G.) 20
Monteil 17
Montier 28
Morand 30
Moriaud 28
Morel-Fatio 19
Morin 30
Mortillet (de) 23, 24
Mosso 4, 23, 24
Muller (Max) 9
Murisier 4
Myers 7, 9
Naville (A.) 4
Naville (Ernest) 8
Nepluyeff 28
Niewenglowski 21, 24
Nodet 28
Noël 12, 30
Nordau (Max) 4, 9
Norman Lockyer 23, 24
Novicow 4, 9, 17, 28
Oldenberg 9
Ogereau 11
Ollé-Laprune 12
Ott 30
Ossip-Lourié 4, 9
Ouvré 9, 11
Palante 4, 9
Papus 2
Paris (Cte de) 28
Paul-Boncour 28
Paul Boncou (J.) 4
Paul Louis 17, 30
Paulet 11
Paulhan 4, 9, 28, 30
Payot 9
Pellet 15
Pelletan 28
Penjon 18
Perès 9
Perez (Bernard) 9, 29
Perrier 22, 24
Petit 30
Pettigrew 21, 24
Philbert 29
Philippe (J.) 4, 29
Philippson 29
Piat 9, 13, 29
Picard (Ch.) 29
Picard (E.) 29
Picavet 9, 11, 12
Pichat 30
Pictet 28
Piderit 9
Pillon 4, 9
Pinloche 13, 18, 29
Pioger 4, 9
Piolet 16
Piriou 17
Plantet 19
Platon 11
Podmore 7
Poey 29
Prat 29
Préaubert 29
Preyer 9
Proal 9
Puech 18
Puech (A.) 14
Pujo 29
Quatrefages (de) 21, 23, 24
Queyrat 4
Quesnel 30
Rageot 9
Rambaud (A.) 16
Rauh 9
Raymond 30
Recéjac 9
Recouly 16
Regnard 30
Regnaud 4, 29
Reinach (J.) 17, 19
Reinach (Th.) 14
Renard 4, 9, 30
Renouvier 9, 10, 29
Réville 4
Reynald 16
Ribert 29
Ribéry 10
Ribot (P.) 29
Ribot (Th.) 4, 10, 20
Ricardou 9
Richard 4, 10
Richet 4, 23, 24
Rignano 10
Roberty (de) 5, 10, 22, 24
Roberty 29
Robin 14
Robinet 30
Rochau 15
Roché 23, 24
Rodier 11
Rodocanachi 16
Roisel 5, 29
Roland 30
Romanes 10, 22, 24
Rood 22, 24
Rosenthal 22, 24
Rott 29
Rousseau (J.-J.) 12
Roussel-Despierres 5
Ruyssen 10, 13
Sabatier 10
Sage 29
Saigey 10, 12
Saint-Paul 10
Saleilles 14
Sanz y Escartin 10
Saporta 22, 24
Saussure 29
Sayous 16, 29
Scheffer 16
Schelling 12
Schinz 29
Schmidt 21, 22, 24
Schmit 16
Schopenhauer 5, 10
Schutzenberger 21, 24
Secrétan (Ch.) 29
Secrétan (H.) 29
Seignobos 14
Séailles 10
Secchi 22, 24, 30
Seippel 29
Sérieux 30
Siegfried 14
Sighele 10
Silvestre 15
Skarzynski 29
Socrate 11
Sollier 5, 10
Soloweitschek 29
Sorel (A.) 19, 29
Sorin 16
Souriau 10
Spencer 5, 7, 8, 21, 22, 24, 30
Spinoza 11
Spir 18, 29
Spuller 15, 17
Stallo 22, 24
Stanley Jevons 21, 24, 30
Starcke 23, 24
Stein 10
Stocquart 29
Strauss 14
Stuart Mill 5, 10
Sully (James) 10, 22, 24
Sully-Prudhomme 5
Swarte (de) 11
Swift 5
Sybel (H. de) 15
Tait 27
Tannery 11
Tanon 5
Tarde 5, 10, 14
Tardieu 10
Tardieu 17
Tausserat-Radel 19
Tchernoff 15
Temmermann 29
Terquem 20
Thamin 5, 10
Thomas (A.) 18
Thomas (P.-F.) 5, 10, 12
Thouverez 10
Thurston 22, 24
Tissié 5
Topinard 23, 24
Trouessart 22, 24
Turck 30
Turmann 14
Tyndall 21, 24
Vacherot 19
Vaillant 30
Vallaux 15
Van Biervliet 29
Vandervelde 14, 23, 24
Véra 12
Véron 16
Viallate 18, 29
Vidal de la Blache 18
Vitalis 29
Waddington 19
Wahl 15
Weber 10
Wechniakoff 5
Weil (D.) 29
Weill (G.) 15, 16
Welschinger 13
Whitney 21, 24
Wilkins 28
Wuarin 29
Wulff (de) 11, 29
Wundt 5
Wurtz 21, 24
Yung 22, 24
Zaborowski 30
Zapletal 29
Zeller 5
Zevort 15, 30
Ziegler 5
Ziesing 29
Zivy 16
Zolla 30
Zurcher 29

TABLE DES AUTEURS ÉTUDIÉS

Albéroni 19
Aristote 11, 13, 28
Anselme (Saint) 16
Augustin (Saint) 13
Avicenne 13
Bacon 12
Barthélemy 19
Baur (Christian) 5
Bentham 7
Bouvier (Aug.) 29
Comte (Aug.) 5, 8, 11, 28
Condillac 6
Cousin (V.) 2, 8, 25
Darwin 3, 21, 22, 23, 24
Descartes 8, 11, 18
Diderot 25
Epicure 11
Erasme 12, 29
Fernel (Jean) 11
Feuerbach 8, 12
Fichte 6, 8, 12
Gassendi 12
Gazali 13
Guyau 7
Hegel 2, 12
Herbart 3, 13, 18
Hobbes 4, 6
Horace 8
Hume 8
Ibsen 4
Jacobi 8
Jacotot 28
Kant 2, 6, 10, 12, 13
Lamarck 3
Lamennais 3
Lavoisier 23
Leibniz 8, 11
Leroux (Pierre) 10
Lindet (Robert) 28
Littré 28
Locke 6
Lucrèce 18
Maistre (J. de) 4, 28
Malebranche 12, 13
Mommsen 16
Niebuhr 16
Nietzsche 3, 7
Pascal 12, 13
Platon 29
Rabelais 29
Ranke 16
Reid 26
Renan 2
Renouvier 27
Salignac 29
Saint-Simon 15
Schelling 12
Schiller 18
Schopenhauer 4
Secrétan 4
Straton de Lampsaque 11
Simonide 18
Socrate 11, 13
Spencer (Herbert) 5, 6, 27
Spinoza 6, 11, 12
Stuart Mill 8
Sybel (H. de) 16
Taine 6
Tatien 18
Thomas (Saint) 28, 29
Tolstoï 4, 28
Treitschke 16
Voltaire 10, 12
Wagner (Richard) 8
Zénon d'Elée 26

L.-Imprimeries réunies, rue Saint-Benoît, 7, Paris. — 19222.

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD.